UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00268072 6

ROMANTIK UND NEUROMANTIK
MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG
HUGO VON HOFMANNSTHALS

ROMANTIK UND NEUROMANTIK

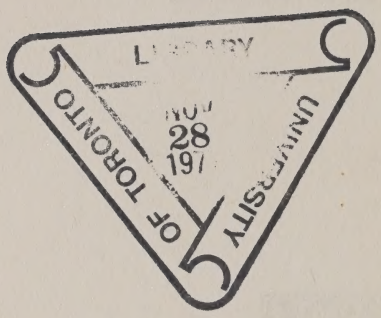
MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG HUGO VON HOFMANNSTHALS

VON

DR. IKA A. THOMÉSE

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1923

PN
764
T56



INHALT

EINLEITUNG xi
ERSTES KAPITEL, Romantik in Deutschland . . 1
ZWEITES KAPITEL, Romantik und Neuromantik in England. 29
DRITTES KAPITEL, Romantik und Neuromantik in Frankreich 47
VIERTES KAPITEL, Romantik und Neuromantik in Italien 64
FÜNFTES KAPITEL, Romantik und Neuromantik in Dänemark. 89
SECHSTES KAPITEL, Romantik und Neuromantik in Holland 111
SIEBENTES KAPITEL, Neuromantik in Deutschland 130
ACHTES KAPITEL, Hugo von Hofmannsthal. . . 141
ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER LITERATUR. 191
REGISTER 195

EINLEITUNG

In zwei Bänden, *„Zeitgenössische Dichter, übertragen von Stefan George"* vereinigt der erste deutsche Neuromantiker „eine Anzahl Werke der wichtigsten Geister, denen man das Wiedererwachen der Dichtung in Europa verdankt." Im Wesentlichen hat Georges Dichterwahl vorliegende Besprechung der Neuromantik in den verschiedenen Ländern bestimmt, nur die Dichtung Lieders ist wegen der geringen Bekanntheit der polnischen Sprache nicht berücksichtigt worden.

ERSTES KAPITEL

ROMANTIK IN DEUTSCHLAND

Wann sich zum ersten Mal in Leben und Dichten der europäischen Völker romantische Gefühle gezeigt haben, läszt sich kaum mehr ermitteln. Da aber die Literaturgeschichte zeigt, dasz sich auch in klassischen Zeiten Romantik nachweisen läszt und dasz in dem Gemüt eines vorwiegend realistischen Dichters häufig Wirklichkeitssinn und Romantik nahe bei einander liegen, so liesze sich daraus schlieszen, dasz romantische Gefühle, obgleich in sehr verschiedener Abstufung, allen Zeiten angehören[1]).

Der Kern aller Romantik ist eine Mischung von Verinnerlichung und Phantasie. Die Freude am Phantastischen ist namentlich eine Eigenschaft südlicher Völker, deshalb tragen so viele Werke spanischer und italienischer Romantiker — Calderons, Cervantes' — Pulcis, Bojardos, Ariostos — das Gepräge dieser Lust am Abenteuerlichen. Der Sinn für Phantastik ist aber nicht auf den Süden beschränkt. Auch die Franzosen und die Kelten besitzen ihn, davon zeugen die auf den Karolinger- und Artussagen beruhenden Epen[2]). Die Epen der genannten italienischen Renaissancedichter sind sogar eine dichterische Gestaltung der französischen und keltischen Sagenstoffe. In Deutschland erhielt sich die Romantik der französischen Sagen in den Volksbüchern; es ist kein Zufall, dasz der einzige Dichter der Frühromantik, der einen ausgeprägten Sinn für das Phantastische besasz und dessen dramatische Komödiensatiren mit so groszer Freude die gemeine Wirklichkeit verspotten, zweimal den Stoff zu seinen Dichtungen aus den Volksbüchern geschöpft hat[3]).

[1]) Vgl. Walter Pater, Appreciations with an essay on stile 1920, Seite 243.

[2]) Wie sehr Verinnerlichung ein Element auch dieser Poesie ist, beweist Prof. Frantzen im Neophilologus vom 1. Mai 1922, der im Chevalier de la Charrette von Chrétien de Troyes eine Steigerung des Liebesgefühls nachweist, ähnlich der in Kätchen von Heilbronn.

[3]) Tieck in den Heymonskindern und in der Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence.

Da aber die grosze romantische Strömung, die vom Mittelalter bis zur Neuzeit durch die europäische Literatur flieszt, vorwiegend aus dem Bedürfnis nach Verinnerlichung hervorgegangen ist, und da es das Ziel dieser Betrachtung ist, die verwandten Gefühle aufzudecken, welche die aus dieser Gefühlsrichtung zu verschiedenen Zeiten hervorgegangenen Dichtungen verbindet, so wird von vornherein die vorwiegend phantastische Romantik aus dieser Besprechung ausgeschlossen oder nur flüchtig berührt werden.

Dreimal regte sich in der Geschichte der europäischen Literatur die Romantik so kräftig, dasz man von einer romantischen Periode sprechen kann: im Mittelalter, um 1800, in der zweiten Hälfte des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Das erste Mal hatte Frankreich, das zweite Mal Deutschland die führende Stelle, das dritte Mal verbreitete sie sich von England aus.

Weil die Romantik um 1800 in viel höherem Grade als die frühere und die spätere Strömung eine Kulturbewegung gewesen ist, gebührt Deutschland in einer Besprechung der europäischen Romantik die erste Stelle. Die Provence aber ist die Heimat der mittelalterlichen Poesie der Verinnerlichung. Und weil der deutsche Minnesang nur ein Widerhall der südfranzösischen Liebeslyrik ist, wird die Besprechung der Poesie der Troubadours aus dem dritten Kapitel vorweggenommen und die mittelalterliche romantische Poesie der beiden Länder im Zusammenhang besprochen werden.

Die höfische Lyrik stammt, was die literarische Form, Motive, Stil, Technik betrifft, aus der gelehrten Schule. Ihre Schöpfer waren Kleriker oder gelehrte Jongleurs und Trouvères, die auch lateinisch dichteten und die aus der lateinischen Poesie stammende durch jahrhundertelange Übung ausgebildete Technik auf die romanische Lyrik übertrugen[1]).

Während aber die Liebeslyrik der Vaganten der reine, durch keine gesellschaftlichen und sittlichen Schranken gehemmte, durch keine höhere Geistigkeit geadelte Naturtrieb ist[2]), so ist der Inhalt schon der ersten höfischen Minnelieder eine Mischung von sinnlicher und geistiger Liebe.

Da zwischen der Poesie der Araber und den Liedern der Trou-

[1]) Prof. Frantzen, Über den Einflusz der mittellateinischen Literatur auf die französische und deutsche Poesie des Mittelalters, Neophilologus IV, Seite 365, vgl. Salverda de Grave, Neophilologus III, Seite 247 ff.

[2]) Prof. Frantzen, Zur Vagantendichtung, Neophilologus V, Seite 68.

badours eine auffallende Motiv- und Gefühlsverwandtschaft besteht[1]), und der Einflusz der Provence auf die arabische Dichtung durch das frühere Datum der Institution des Hofdichters in Spanien ausgeschlossen ist[2]), musz angenommen werden, dasz die provenzalische Minnelyrik sich unter dem Einflusz der arabischen entwickelt hat[3]). Dem Spiritualismus der Christusreligion und der Mystik ist es zuzuschreiben, dasz das geistige Element in der mittelalterlichen Liebeslyrik immer bedeutender wird, dasz es bei den spätesten Troubadours so sehr vorherrscht, dasz es die Sinnlichkeit zum grösszten Teil, manchmal sogar ganz verdrängt[4]).

Die immer wachsende Vergeistigung der christlichen Religion, die zu einer lebendigen Kraft heranwuchs, drang auch in die Gemüter der auszerhalb der kirchlichen Welt Stehenden ein; den höfischen Kreisen erklang es wie eine wunderbare Kunde, dasz der Mann in einer hohen und edlen Frau ihre Seele und ihre geistigen und sittlichen Vorzüge verehre und liebe.

Von dem Zusammenhang zwischen Mystik und Minnelyrik sagt Wechssler[5]):

„In den Jahren 1020-30 traten in Frankreich die beiden grösszten Mystiker des 11. Jahrhunderts hervor: Bernhard von Clairvaux und Hugo von St. Victor. Wenig früher blühten die ältesten Troubadours, von denen wir Werke besitzen, Wilhelm IX von Poitou und Cercalmon. Kurz nachher, seit den dreisziger Jahren und gegen die Mitte des Jahrhunderts sangen die ersten groszen Dichter, deren Lieder mystische Züge und mystische Stimmung aufweisen: Jaufre Rudel, Bernhard von Ventadour und Peter Rogier. Zwischen dem ersten und zweiten Kreuzzug (1099—1147), in diesem Zeitraum einer erstaunlichen geistigen und wirtschaftlichen Regsamkeit, wurde die älteste populäre Mystik des Mittelalters und unmittelbar darauf das Minnelied in seiner klassischen Vollendung geboren. Dieses Zusammentreffen war kein Zufall; aus der auf die Mystik gestellten Zeitbildung holten sich die höfischen Lyriker die Kraft zu dem himmelanstrebenden Flug ihrer Minne".

---

[1]) Vgl. Singer, Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen der preuszischen Akademie der Wissenschaften 1918.
[2]) Einzelausgabe, Seite 15. [3]) Einzelausgabe, Seite 14.
[4]) Wechssler, das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 219, 220, 243.
[5]) Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 243.

Mystik ist das Hinausstreben der Seele aus dem Endlichen und ihr Aufgehen im Unendlichen durch die Kraft ekstatischer Liebe[1]).

Die psychopathische Forschung hat nachgewiesen, wie sehr sich religiöse und sexuelle Erotik auf den Höhepunkten ihres psychologischen Verlaufes gleichen. „Es unterliegt keinem Zweifel", sagt August Forel, „dasz die heiszen, schwärmerischen Sympathiegefühle, aus denen z. T. unsre Religion heraus geboren wurde, ferner die heilige Inbrunst, die Wonnen der Andacht, der Verzükkung und Ekstase.... mögen sie auch Gott, Christus, die Jungfrau Maria, die Heiligen zum Gegenstand haben, nichts destoweniger vielfach in erotischen Gefühlen wurzeln oder geradezu deren Transformation darstellen[2]). Und so erklärt es sich, dasz von Bernhard von Clairvaux an die Poesie der Mystiker zu religiöser Erotik geworden ist"[3]).

Zieht die Mystik das religiöse Gefühl herab, der irdischen Liebe verleiht sie eine gewisse Weihe. Und so sehr vergeistigten die beiden religiösen Strömungen den Frauensänger, dasz er in der Herrin eine Heilige anbetete[4]), sie als ein Wunderwerk der Schöpfung betrachtete, dessen unaussprechliche Schönheit Gottes eigne Schönheit wiederstrahle[5]). Er legte ihr Attribute bei, die nur der Gottesmutter eignen[6]), oder er setzte sie der Göttin der Minne und der Schönheit gleich[7]).

Aber erst recht wurde die Liebe des Frauensängers zur mystischen Liebe, wenn die Herrin gestorben war, oder der Dichter sich die noch Lebende als Verklärte, als Engel neben Gottes Thron dachte. Dann läuterte sich sein Gefühl zu einer Seelenliebe, die sich dem platonischen Begriff des Eros, als einer blosz geistigen Liebe, nähert.

Heinrich von Morungen ist der einzige deutsche Minnesänger, in dessen Poesie sich die Verbindung von Liebe und Tod findet. Die Vergeistigung der Liebe bedeutete für ihn, wie für jeden Minnesänger, der wirklich Dichter war, dessen Lieder aus einem inneren Erlebnis hervorgingen, dessen Liebeswerbung keine poetische Fiktion, keine offizielle Huldigung war, eine Linderung des Schmerzes, der ihm notwendig aus seiner gesellschaftlichen Stel-

---

[1]) Wechssler, Seite 243. [2]) Wechssler, Seite 248. [3]) Wechssler, Seite 249.
[4]) Wechssler, Seite 282. [5]) Wechssler, Seite 278. [6]) Wechssler, Seite 303 f.
[7]) Wechssler, Seite 307.

lung, aus dem eigentümlichen Verhältnis zu der Herrin, erwachsen muszte.

Heinrich von Morungen geht in der Verklärung der Liebe noch einen Schritt weiter als die zeitgenössischen Sänger. Denn er denkt sich nicht nur die Herrin, sondern auch sich selbst als gestorben, wodurch es ihm möglich wird, die höchste Vergeistigung der Liebe, die Liebe zwischen zwei Seelen, zu besingen[1]).

Zu einer solchen Seelenliebe, die in ihrer Reinheit der göttlichen Liebe verwandt ist, schwingt sich auch bei Plato der Mensch erst nach dem Tode auf[2]); nur einem Philosophen wie Sokrates war es gegeben, schon im Leben dieser geistigen Liebe teilhaft zu werden[3]).

Und so finden wir den Frauendienst zum Frauenkult und endlich zu einer eigenartigen höfischen Religion vergeistigt. Mit der Kirchenlehre bildete sie einen Gegensatz, den auszugleichen den französischen und deutschen Dichtern nicht gelang. Erst Dante überbrückte diese Kluft; ihm wurde die Geliebte zur Vermittlerin der Gottheit.

In Deutschland aber war der feinen, ritterlichen Kunst des Minnesangs eine Weiterentwickelung versagt. Sie artete aus in die handwerksmäszig betriebene bürgerliche Kunst der Meistersänger.

Aus der altchristlich-orientalischen Mystik, deren Spuren schon in der deutschen geistlichen Literatur des 11. Jahrhunderts zu erkennen sind, entwickelte sich im Anschlusz an die französische Schule des Heiligen Bernhard und an die scholastischen Spekulationen die grosze deutsch-niederländische Literaturströmung, die von Eckhart bis Tauler, Suso, Mersewin, Hadewijch, Ruysbroec, Thomas à Kempis reichte, durch Parazelsus hindurch im 17. Jahrhundert mit Böhme, Angelus Silesius wieder auflebte und schlieszlich in den Pietismus des 18. Jahrhunderts ausmündete. Erst da wurde diese religiöse Strömung weiteren Kreisen zugänglich. Klopstock gestaltete die pietistische Stimmung der religiösen Empfindsamkeit in seiner Poesie. Sein Epos, „Der Messias", ist die erste Dichtung in der deutschen Literatur, in welcher

---

[1]) Minnesangs Frühling, Seite 147, Zeile 4—16.

[2]) Nicht ausgesprochen, nur angedeutet am Schlusz des Gesprächs zwischen Sokrates und der Diotima im Symposion.

[3]) Rede des Alkibiades auf Sokrates im Symposion.

die Sprache des Dichters, weil sie, aus seinem Gemüt hervorgegangen, der Ausdruck seiner Persönlichkeit ist. Durch diese Verinnerlichung — ein Ausflusz der Mystik — ist Klopstock der erste Vorläufer der zweiten groszen romantischen Strömung; zum zweiten Mal ist Mystik eins der Elemente, aus denen sich die romantische Poesie entwickelt.

Neben Klopstock weist auch Lessing, der Feind des verknöcherten Formalismus[1]), aber namentlich Herder auf eine nicht mehr weit entfernte romantische Bewegung hin. Sowohl durch die geniale Weise, wie er sich in die Stimmungen fremder Dichter, auch ferner Zeiten, einfühlen und ihre Poesie übersetzen konnte, wie durch seine hohe Wertschätzung der Volkspoesie aller Länder, weiter durch die Verherrlichung Homers und Shakespeares, schlieszlich durch seine historische Auffassung der Literatur, der Kunst überhaupt ist Herder so recht der Vorläufer der beiden Schlegel, namentlich des älteren Bruders. Die genialen Übersetzungen August Wilhelms, namentlich seine Shakespeare-übersetzung, sowie die niemals auf vorgefaszten Meinungen beruhende, immer in den Geist der Dichtung eindringende Kritik der beiden Brüder, sind aus Herders geistigen Bestrebungen hervorgegangen und die Verwirklichung seiner Ideale.

Herder übertrug seine Gedanken und Gefühle, die z. T. auf Rousseau und auf englische Vorläufer der Romantik zurückgehen, dem jungen Goethe. Namentlich in „Götz von Berlichingen" und in den „Leiden des jungen Werther's", den beiden typischen Vertretern des Sturm und Drang, treten uns Lieblingsideen Herders entgegen. Da Goethe aber auch unmittelbar von Rousseau beeinfluszt wurde, könnten ihm z. B. der Gedanke, dasz es für den Menschen notwendig sei, zur Natur zurückzukehren, das Gefühl für menschliche Gleichheit, die Verherrlichung der Liebe auch ohne Herders Vermittelung gekommen sein. Die „romantische Liebesraserei" in „Werther" stammt, wie E. Schmidt in „Richardson, Rousseau und Goethe"[2]) nachgewiesen hat, aus der „Nouvelle Héloise", und zwar aus dem ersten Teil des Romans, der nicht auf der Liebe zu der Gräfin d'Houdetot, sondern auf einer kurzen Jugendliebe beruht. Bezeichnend für die empfindsame Zeit ist auch die Schwärmerei für Klopstock, in der Werthers und Lottes Seelen sich finden.

[1]) Coellen, Neuromantik, Seite 41. [2]) Seite 87, 157 ff.

Im Hinblick auf die englische Romantik musz Bürger, der Lehrer A. W. Schlegels, namentlich wegen seiner Meisterballade „Lenore", die von Scott und andern übersetzt wurde, als ein zu der Romantik hinüberführender Dichter genannt werden, während für die holländische Romantik eine der vielen Nachahmungen von „Werthers Leiden", Millers „Siegwart, eine Klostergeschichte" in Betracht kommt. Millers Roman trägt nicht die groszen klassischen Züge des Originals, wohl aber hat der Verfasser Goethes Jugendwerk in kleineren Motiven kopiert; in manchen Anschauungen geht er auf den Göttinger Dichterkreis zurück[1]).

Hermann Gschwind nennt in „Die ethischen Neuerungen der Frühromantik"[2]), in denen er zu zeigen sucht, wie die Moral der Stürmer und Dränger zu der Moral der Frühromantik hinüberführt, Heinse das Bindeglied zwischen den beiden Strömungen, wegen seiner Verherrlichung des Machtweibes und des Genies. Walzel hat zuerst darauf hingewiesen, dasz Fr. H. Jacobi ein Vermittler beider Richtungen und der nächste Vorläufer der Schlegel ist. Seine Romane, „Aus Edward Alwills Papieren" und „Woldemar" sind Nachahmungen „Werthers", gehören aber doch schon der romantischen Periode[3]) an.

Von einer romantischen Periode im engeren Sinn ist aber erst die Rede nach dem Jahre 1798, in welchem die Zeitschrift der Schlegel, das „Athenäum" ans Licht trat. Wenn man die sechs Bände, die bis 1800 erschienen, durchblättert, so fällt auf den ersten Blick die grosze dem Fragment eingeräumte Seitenzahl auf. Joel[4]) erklärt die Beliebtheit des kurzen Ausspruchs daraus, dasz Romantik Unendlichkeitsdrang sei, Unendliches sich aber nicht ausdrücken, nur andeuten lasse. Ein zweiter Grund dieser Bevorzugung liegt wohl darin, dasz bei den Frühromantikern das Gefühl stärker war als die schöpferische Phantasie, dasz folglich die Gestaltungskraft schwand, sobald das Gefühl verblaszte. Auch fehlte es ihnen — mit Ausnahme von A. W. Schlegel, dem geborenen Sprach- und Formenkünstler — an Formensinn. Diese schnellen, genialen Aperçus ermöglichten es ihnen, eine aufblitzende Idee festzuhalten, ohne genötigt zu sein, sie auszuarbeiten. Fr.

---

[1]) E. Schmidt, Richardson, Rousseau, Goethe, Seite 313. [2]) Seite 5 ff.
[3]) Gschwind führt diese Ansicht Walzels an in Den ethischen Neuerungen der Frühromantik, Seite 31, 32.
[4]) Joel, Nietzsche und die Romantik, Seite 18.

Schlegel sucht das Fragment zu heben, indem er betont, dasz es ein Kunstwerk sei[1]).

Das „Athenäum" ist eine Hauptquelle für das Verständnis der Frühromantik. Die junge Schule spricht in dieser Zeitschrift ihre Gedanken über Leben, Kunst, Philosophie und Ethik aus. Wie schon erwähnt wurde, beruhen die Anschauungen der frühromantischen Dichter im Keim auf den Sturm- und-Drangideen; nur werden diese logisch weiter geführt und philosophisch begründet. In der Auffassung der Kunst als ein bewusztes Schaffen weicht die Romantik aber wesentlich von jenen Vorgängern ab[2]).

An erster Stelle verlangen ihre Jünger von dem Menschen die Ausprägung seiner Individualität, vor allem aber Bildung.

„Dein Ziel ist die Kunst und die Wissenschaft, dein Leben Liebe und Bildung. Du bist ohne es zu wissen auf dem Weg zur Religion. Erkenne es und du bist sicher, das Ziel zu erreichen", sagt Schleiermacher[3]). Und Fr. Schlegel: „Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten"[4]).

„Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst[5])". Die jungen Dichter fühlen sich als die Aristokraten des Geistes im Gegensatz zu den Philistern, die sie hassen.

„Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in keiner Beziehung auf das Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache"[6]). Bildung ist ihnen Religion.

Dementsprechend wollen sie den Kampf für die Sittlichkeit — aber gegen die Sitte. Schleiermacher spricht Gedanken über Frauenemanzipation und Ehe aus, die jetzt wieder als richtig empfunden werden[7]).

In der Kunst streben sie nach einer Synthese aller Künste, darin sind sie die Vorläufer R. Wagners. Ihr Ideal ist aber noch weiter: es schwebt ihnen die Synthese aller Künste und Wissenschaften vor. So ist es Fr. Schlegels Wunsch:

---

[1]) Athenäum I, 2, Seite 54.
[2]) Baader, Vorwort zu der gekürzten Ausgabe des Athenäums, Seite IV.
[3]) Athenäum III, 1, Seite 23. [4]) Athenäum I, 2, Seite 73.
[5]) Athenäum I, 2, Seite 17. [6]) Athenäum I, 2, Seite 60.
[7]) Athenäum I, 2, Seite 109, 110, 111.

Der Bildung Strahlen all in Eins zu fassen[1]).

Und an einer andern Stelle heiszt es: „Je mehr die Poesie Wissenschaft wird, je mehr wird sie auch Kunst"[2]). Dasselbe wird in der 6. Strophe von Fr. Schlegels Gedicht „An Heliodora" ausgesprochen[3]):

Entreisze jeder Wissenschaft das Siegel,
Verkündge Freunden heilige Gedanken
Und stifte allen Künsten einen Tempel,
Ich selbst von ihrem Bund ein neu Exempel.

In dem „Gespräch über die Poesie"[4]) gibt Friedrich Schlegel eine Übersicht der Weltliteratur bis zu seiner Zeit. Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes hebt er als romantische Dichter hervor und zeigt damit seine moderne, weite Auffassung des Begriffs Romantik. Den deutschen Dichtern gibt er den Rat, dem Vorbild zu folgen, das Goethe gegeben hatte. Schlegel fühlte, wie nahe Goethe im Innern seines Wesens der Romantik verwandt war.

Unter Romantik versteht Fr. Schlegel eine phantasievoll gestaltete Kunst der Verinnerlichung: „Romantik ist das, was einen sentimentalen Stoff in einer phantastischen Form darstellt", heiszt es in dem „Brief über den Roman"[5]). „Das Sentimentale ist das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe und der Geist der Liebe musz in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben. Es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er läszt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er läszt sich freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Kraft durchdrungen und beseelt werden. Aber in dem Gedicht, wo er nicht überall ist oder überall sein könnte, ist er gewisz gar nicht. Er ist ein unendliches Wesen und mit nichten haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und

---

[1]) Athenäum III, 2, Seite 236. [2]) Athenäum I, 2, Seite 71.
[3]) Athenäum III, 1, Seite 3.
[4]) Athenäum III, 1, Seite 58—121; III, 2, Seite 169—187.
[5]) Athenäum III, 1, Seite 113 ff., vgl. Seite 120.

Situationen und den individuellen Neigungen; für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschlieszen mag, nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der einen, ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur.

Nur die Phantasie kann das Rätsel dieser Liebe fassen und als Rätsel darstellen, und dieses Rätselhafte ist die Quelle des Phantastischen in der Form aller poetischen Darstellung."

Die Liebe ist die Befriedigung der Sehnsucht. Unter Liebe versteht der Romantiker ebenso sehr die geistige Liebe, die Liebe zum Unendlichen, den Versuch sich Gott immer mehr zu nähern, wie die sinnliche Liebe des Mannes zum Weibe[1]).

„Obgleich das Romantische ein Element der Poesie schlechthin ist"[2]), so fährt Fr. Schlegel fort „ist doch der Roman vor allem ein romantisches Werk. Im Gegensatz zur klassischen Poesie ist in der Romantik wahre Geschichte das Fundament aller Dichtung, und diese wahre Geschichte ist ein verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers, die Quintessenz seiner Eigentümlichkeit".

In Bezug auf den Vorwurf, das „Athenäum" sei unverständlich, spricht Fr. Schlegel sich in dem ironisch gehaltenen Aufsatz „Über die Unverständlichkeit"[3]) aus. Darin erklärt er, was Ironie sei[4]):

„Sie ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg, und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig. Es ist ein sehr gutes Zeichen, wenn die harmonisch Platten gar nicht wissen, wie sie diese stete Selbstparodie zu nehmen haben, den Scherz grade für Ernst und den Ernst für Scherz halten."

Oder es heiszt: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und grosz ist.

Ironie ist klares Bewusztsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos"[5]).

„Ironie ist die Freiheit des Künstlers, der sich selbst auch über sein Werk zu erheben weisz, denn jedes Ideal ist ihnen noch zu beschränkt, so idealistisch sind sie angelegt"[6]).

Und Fr. Schlegel prophezeit, dasz im 19. Jahrhundert jeder Mensch in der Verdauungsstunde die Fragmente mit vielem Be-

[1]) Walzel, Deutsche Romantik I, 4. Auflage, Seite 23.
[2]) Athenäum III, 1, Seite 123. [3]) Athenäum III, 2, Seite 335—352.
[4]) Athenäum III, 2, Seite 345. [4]) Athenäum III, 2, Seite 345.
[5]) Athenäum III, 1, Seite 16. [6]) Joel, Nietsche und die Romantik, Seite 134.

hagen werde genieszen können[1]), und er fügt hinzu: „eine klassische Schrift musz nie ganz verstanden werden können. Aber die, welche gebildet sind und sich bilden, müssen immer mehr daraus lernen wollen"[2]).

In der „Rede über die Mythologie"[3]) wünscht Fr. Schlegel sich eine neue Mythologie, die aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet, ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in der Verklärung von Phantasie und Liebe sein soll. Eine solche Mythologie ist ein Kunstwerk der Natur. In ihrem Gewebe ist das Höchste wirklich gebildet, alles ist Beziehung und Verwandlung, angebildet und umgebildet, und dieses Anbilden und Umbilden eben ihr eigentümliches Verfahren, ihr inneres Leben, ihre Methode[4]).

„Sie soll", sagt Walzel[5]), „dem Bedürfnis nach Symbolisierung des Übersinnlichen entgegenkommen, sie ist eine Reaktion gegen das Vordringen mechanischer Weltanschauung".

Diese Mythologie, nach der Fr. Schlegel sich vergebens sehnte, fanden die dänischen Romantiker in den Sagen der nordischen Heldenzeit, die sie zu neuem Leben erweckten.

Diese Rede weist auch auf den Orient als eine bedeutende Quelle der Romantik hin[6]). Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen. „Und wenn wir erst aus der Quelle schöpfen können, so wird uns vielleicht der Anschein von südlicher Glut, der uns jetzt in der spanischen Poesie so reizend ist, wieder nur abendländisch und sparsam erscheinen.

Überhaupt musz man auf mehr als einem Wege zum Ziele dringen können. Jeder gehe ganz den seinigen, mit froher Zuversicht, auf die individuellste Weise, denn der eigentliche Wert, ja die Tugend des Menschen ist seine Originalität."

Originell im höchsten Sinn ist Novalis[7]), aber auch der geistig weit weniger bedeutende Wackenroder, der in Tieck den Romantiker erweckte.

Schon in seinen Jugendwerken zeigt Tieck das Talent, Stimmung zu schaffen.

---

[1]) Athenäum III, 2, Seite 349. [2]) Athenäum III, 2, Seite 350.
[3]) Athenäum III, 1, Seite 94 ff. [4]) Athenäum III, 1, Seite 101, 102.
[5]) Leben, Erleben, Dichten, Seite 57. [6]) Leben, Erleben, Dichten. Seite 100.
[7]) Von Novalis erschienen im Athenäum die unter dem Titel Blütenstaub zusammengefaszten Fragmente I, 1, Seite 56—107 und die Hymnen an die Nacht III, 2, Seite 188—204.

Bezeichnend für den späteren Stimmungskünstler ist es, dasz er z. B. in seinem durch Schillers Sturm und Drangstücke angeregten „Alamoddin" statt durch die leidenschaftliche Sprache seiner Vorbilder, durch Stimmungsmalerei zu wirken sucht. In seinen ersten Werken schildert er seine Seelenerlebnisse, seine innere Gärung, die Selbstzerrüttung durch Reflexion, das Grauen vor dem Leid. Zum Sänger der mondbeglänzten Zaubernacht wird er erst durch Wackenroders Einflusz.

Die beiden besuchten 1793 von Erlangen aus zusammen Nürnberg, Bamberg und Dresden. Den Ausflusz ihrer Gespräche über die Kunst Dürers und Rafaels legte Wackenroder in den „Herzensergieszungen eines kunstliebenden Klosterbruders" nieder. Was nach Wackenroders Tod noch nicht veröffentlicht war, hat Tieck umgearbeitet in den „Phantasien über die Künst für Freunde der Kunst".

Das Muster der „Herzensergieszungen" sind die Künstlerbiographien Vasaris. Wackenroder nimmt die auf Young und Herder zurückgehenden Ideen herüber, dasz jede Kunst die Äuszerung eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit sei[1]). Daraus geht hervor, dasz man Dürer Rafael nicht unterordnen dürfe, dasz die Kunst beider Maler sich als eine geniale Äuszerung einer verschiedenen Zeit ebenbürtig sei[2]).

Auch in der Verherrlichung des Mittelalters geht Wackenroder auf den Sturm und Drang zurück — man denke an Goethes Gefühle beim Anblick des Straszburger Münsters; dagegen teilt er die Ansicht, dasz die Kunst nur um der Kunst willen da sei[3]), die Überzeugung, dasz Kunst mehr als Wissenschaft[4]), Fühlen mehr als Denken sei[5]), mit romantischen Dichtern, mit deren Poesie ihn auch die Verwendung des Traummotivs[6]) in seiner Dichtung verbindet.

Die Kunst, die höchste Äuszerung menschlicher Vollendung, ist dem Dichter heilig, in frommer Stimmung betrachtet er ein Gemälde, voller Andacht hört er Musik. Diese ist ihm die höchste aller Künste. Wie im Kapellmeister Kreisler E. Th. A. Hoffmann

---

[1]) Wackenroder, Werke und Briefe Band I, Seite 46. [2]) Seite 60.
[3]) Seite 146, 147. [4]) Seite 64, 69. [5]) Seite 187.
[6]) Seite 52—63, 91—105. Vgl. Wackenroders Auffassung, dasz es weder die Absicht des Künstlers sein soll, sich Ruhm zu erwerben, noch auf andre einzuwirken mit derselben Äuszerung D. G. Rossettis in Hand and Soul.

steckt, so birgt sich Wackenroder hinter J. Berlinger. Wie dieser kannte der junge Dichter — kannte auch Tieck — die bittere Miszhelligkeit zwischen einem angeborenen ästhetischen Enthusiasmus und dem den Menschen aus seinen Schwärmereien mit Gewalt herabziehenden Leben[1]), wie Berglinger war Wackenroder, waren vielleicht alle Dichter der Frühromantik mehr dazu geschaffen, Kunst zu genieszen als Kunst auszuüben[2]). Und in bitterer Entsagung, im schmerzlichen Gefühl, dasz er, der Immerbegeisterte, als Künstler wohl berufen, aber nicht auserwählt sei, preist er die Schöpfungskraft als etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres als die von den romantischen Dichtern so hoch erhobene Phantasie[3]).

In dem Aufsatz „Die Farben" [4]) spricht Tieck von der Möglichkeit, dasz Ton, Linie und Farbe in einander dringen könnten. In dieser Synthese der Künste hätten wir die Kunst als Gegenstück zur Natur, als höchst verschönerte Natur, von unsrer reinsten und höchsten Empfindung eingefaszt, vor uns. Auch in dem Aufsatz „Die Töne" sucht er fortwährend Parallelen zwischen Farbe und Ton zu ziehen[5]).

Praktisch ging auch ihm, wohl durch Wackenroders Beeinflussung, der Ton über alles: als Lyriker suchte er musikalisch zu gestalten. Und so entstand seine Stimmungskunst der in süszen Tönen denkenden Liebe, eine Dichtung, gegenstandlos wie Musik, nur bemüht einen Gemütszustand wachzurufen, der äuszerste Gegensatz zu einer plastischen Dichtung, gegenständlich wie die bildende Kunst[6]). In dieser romantischen Stimmungskunst ist Tieck ein Meister, darin liegt seine Bedeutung als romantischer Dichter. Im Hinblick auf die dänische Literatur müssen seine satirischen Komödien erwähnt werden, worin er namentlich die nüchterne Literatur der Aufklärung verspottet.

Zweimal war es Tiecks Schicksal, das Werk eines Dichters, dessen Kunstgefühl tiefer war als das seine, weiterzuführen. Das zweite Mal war dieses Werk der Roman seines verstorbenen Freundes Novalis.

Friedrich von Hardenberg stammt aus einem religiösen, fränkischen Adelsgeschlecht. Sein Vater, der ein weltliches Leben führte, änderte dies ganz als seine junge Frau den Blattern erlag:

---

[1]) Wackenroder, Werke und Briefe Band I, Seite 131.
[2]) Seite 150. [3]) Seite 150, 151. [4]) Seite 263 ff. [5]) Seite 295.
[6]) Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste, Seite 76.

er sah in ihrem Tode eine Strafe Gottes, der religiöse Eifer erwachte in ihm und er blieb sein ganzes Leben ein frommer Mensch.

Als der junge Hardenberg aus diesem herrnhuttisch frommen, aller Geselligkeit fremden Hause als Student nach Jena ging, lernte er da Kants und Schillers Philosophie, aber zugleicherzeit die irdischen Freuden des Lebens kennen. 1791 ging er nach Leipzig und schlosz da die bedeutendste Freundschaft seines ganzen Lebens, die mit Fr. Schlegel[1]).

Dieser charakterisiert Novalis und sich in einem Brief an seinen Bruder[2]):

.... „Das Schicksal hat einen jungen Mann in meine Hand gegeben, aus dem alles werden kann. Er gefiel mir sehr wohl und ich kam ihm entgegen, da er mir denn bald das Heiligtum seines Herzens weit öffnete. Darin habe ich nun meinen Sitz aufgeschlagen und forsche. — Ein noch sehr junger Mensch, von schlanker, guter Bildung, sehr feinem Gesicht mit schwarzen Augen, von herrlichem Ausdruck, wenn er mit Feuer von etwas Schönem redet, unbeschreiblich viel Feuer — er redet dreimal mehr und dreimal schneller wie wir andre — die schnellste Fassungskraft und Empfänglichkeit. Das Studium der Philosophie hat ihm üppige Leichtigkeit gegeben, schöne philosophische Gedanken zu bilden — er geht nicht auf das Wahre, sondern auf das Schöne — seine Lieblingsschriftsteller sind Plato und Hemsterhuys — mit wildem Feuer trug er mir einen der ersten Abende seine Meinung vor — es sei gar nichts Böses in der Welt und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter. Nie sah ich so die Heiterkeit der Jugend. Seine Empfindung hat eine gewisse Keuschheit, die ihren Grund in der Seele hat, nicht in Unerfahrenheit. – Er ist sehr fröhlich, sehr weich und nimmt für jetzt noch jede Form an, die ihm aufgedrückt wird.

Die schöne Heiterkeit seines Geistes drückt er selbst am besten aus, da er in einem Gedicht sagt, die Natur hätte ihm gegeben, immer freundlich himmelwärts zu schauen. Dieses Gedicht ist ein Sonett, welches er an Dich gemacht, weil er Deine Gedichte sehr liebt. Ich habe seine Werke durchgesehen: die äuszerste Unreife der Sprache und Versifikation, beständige unruhige Abschweifungen von dem eigentlichen Gegenstand, zu groszes Masz

---

[1]) Bing, Novalis, Seite 11.
[2]) Meisterbriefe aus der Frühzeit der Romantik, bearbeitet von J. Fränkel, Seite 6.

der Länge und üppiger Überflusz an halbvollendeten Bildern, so wie beim Übergang des Chaos in Welt nach dem Ovid — verhindern mich nicht, das in ihm zu wittern, was den guten, vielleicht den groszen lyrischen Dichter machen kann — eine originelle und schöne Empfindungsweise, und Empfänglichkeit für alle Töne der Empfindung. Sein Name ist Hardenberg.

DasVerhältnis mit einem jüngeren als ich gewährt mir eine neue Wollust, der ich mich überlasse."

Dieser Brief macht dem Psychologen und dem Kritiker Schlegel, der aber nur einige Monate älter war als sein Freund, alle Ehre. Bis zuletzt hat Novalis' Stil die von Schlegel hervorgehobenen Eigenschaften behalten, bis zuletzt litt Novalis an zu groszer Empfänglichkeit.

Was die beiden jungen Männer verband, war die Begeisterung für Literatur, Kunst, Philosophie, für die französische Revolution als ein durch romantische Ideale hervorgerufenes, weltbedeutendes Ereignis.

Was sie geistig trennte war, dasz Friedrich sich wie sein Bruder ganz der Literatur widmete, während Novalis Jura studierte und sich schlieszlich in Tennstedt unter dem Kreisamtmann Just auf ein Amt vorbereitete. In dieser Zeit lernte er in Grüningen Sophie von Kühn kennen. Er beschreibt uns das dreizehnjährige Mädchen als einen lustigen, reizenden Backfisch, der für seine Poesie gar kein Interesse besasz[1]). Im März 1795 verlobte er sich mit ihr. In dem Familienkreis des Herrn von Roggenthin, bei dem Sophie erzogen wurde, lernte er die häusliche Gemütlichkeit und die naive Lebensfreude kennen.

Dichterisch verklärt hat er die in diesem Kreise herrschende Stimmung in der Beschreibung des Festes, wo Heinrich von Ofterdingen Mathilde kennen lernt, dem Hohelied der Lebensfreude und des Lebensgenusses[2]). März 1797 aber starb Sophie, frühzeitig gereift durch ihr schweres Leiden. Und wie der Vater durch den Tod seiner jungen Frau zum frommen Pietisten geworden war, so erwachte durch das Hinscheiden der Braut in dem Sohne der Mystiker. Einsam, wie noch kein Einsamer war, schaut der Dichter

---

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 265; Minor II, Seite 72, 73.

[2]) Novalis, Heilborn I, Seite 97 ff.; Minor IV, S. 150 ff.; vgl. Schubart, Novalis' Leben, Dichten, Denken, Seite 22; Gloege, Novalis' Heinrich von Ofterdingen als Ausdruck seiner Persönlichkeit, Seite 113.

durch die Wolken die verklärten Züge der Geliebten. „In ihren Augen ruhte die Ewigkeit — ich faszte ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreiszliches Band"[1]). „Wessen Mund einmal die krystallene Woge netzte, die gemeinen Sinnen unsichtbar, quillt in des Hügels dunkelm Schosz, an dessen Fusz die irdische Flut bricht, wer oben stand auf diesem Grenzgebirge der Welt und hinüber sah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz: wahrlich, der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht regiert und ewige Unruh haust. Oben baut er sich Hütten, Hütten des Friedens, sehnt sich und liebt, schaut hinüber, bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn — in den Brunnen der Quelle zieht. Das Irdische schwimmt oben auf und wird von der Höhe hinabgespült, aber was heilig ward durch der Liebe Berührung, rinnt aufgelöst in verborgenen Gängen auf das jenseitige Gebiet, wo es, wie Wolken, sich mit entschlummerten Lieben mischt"[2]). Das Tagebuch, das der Dichter kurze Zeit nach Sofiens Tod anfing, zeigt zwar das Bestreben, die Liebe zu der Verstorbenen auf dieser geistigen Höhe zu erhalten — er wünscht der Braut durch die Kraft seines Willens nachzusterben[3]), sein Tod soll Beweis für das Höchste sein[3]); nichts Irdisches soll ihn mehr stören[3]); „das Engagement war nicht für diese Welt, ich soll hier nicht vollendet werden"[4]), heiszt es. Daneben hat er aber Augenblicke, wo seine Liebe nicht grosz genug ist[5]), wo es ihm nicht gelingt, Leib und Seele genug von den Dingen der Welt abzulenken. Allzu häufig gesteht er Sinnlichkeitsgefühle, leichtsinnige Gedanken, Lüsternheit, manchmal an demselben Tage, wo der „Zielgedanke" ziemlich fest steht[6]). Und so ist Novalis' Liebe zu der Verstorbenen nicht der Seelenliebe vergleichbar, die Heinrich von Morungen und die Dichter des dolce stil nuovo in ihrer Poesie gestaltet haben, sondern sie besteht aus der Mischung von Religiosi-

---

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 310; Minor I, Seite 16. Vgl. dazu die 13, 56 überschriebene Tagebuchstelle, Novalis, Heilborn I, Seite 274; Minor II, Seite 82.

[2]) Novalis, Heilborn I, Seite 310, 311; Minor I, Seite 18.

[3]) 26, 29 überschriebene Tagebuchstelle, Heilborn I, Seite 280; Minor II, Seite 88.

[4]) 14, 88 überschriebene Tagebuchstelle, Heilborn I, Seite 285; Minor II, Seite 94.

[5]) 17, 18, 60, 61 überschriebene Tagebuchstelle, Heilborn I, Seite 276; Minor II, Seite 84. 30, 43—4 Mai 47, Heilborn I, Seite 271; Minor II, Seite 77. 15, 89, Heilborn I, Seite 286; Minor II, Seite 94, 95.

[6]) 18, 31, Dienstag. Dritten Osterfeiertag Heilborn I, Seite 267; Minor II, Seite 74.

[6]) Z.B. die 25, 68 überschriebene Tagebuchstelle, Heilborn I, Seite 279; Minor II, Seite 87 die 7, 50 überschriebene Tagebuchstelle, Heilborn I, Seite 272; Minor II, Seite 79, u. a.

tät und Sinnlichkeit, welche auch der mittelalterlichen Mystik eignet.

Während aber die Erotik der religiösen Lyrik einen weltlichen Charakter gibt, sie herabzieht, verleiht das Ewigkeitsgefühl Novalis' irdischer Liebe eine religiöse Weihe.

Novalis ist nicht der einzige Dichter der deutschen Romantik, in dessen Poesie sich die geheimnisvolle Verknüpfung von Liebe und Tod findet. Auch Heine kennt die Liebe zu einer Verstorbenen. In der ersten der „Florentinische Nächte"[1]) erzählt er uns, wie er, sieben Jahre nach dem Tode der kleinen Veronika[2]) sechs Monate ganz versunken in ihre Liebe gelebt, und wie er sich in dieser Zeit sorgfältig vor jeder Berührung mit der Auszenwelt gehütet habe.

Nicht nur die Jugendgeliebte erweckt er durch die Kraft seiner Liebe zu neuem Leben, er weisz selbst eine Marmorstatue zu beseelen. „Und nie habe ich die grauenhaft süsze Empfindung vergessen können, die meine Seele durchflutete, als die beseligende Kälte jener Marmorlippen meinen Mund berührte"[3]), so schlieszt der Dichter seine Erzählung. Geht Novalis' Todessehnsucht aus der Hoffnung auf Erfüllung des Liebesideals im Jenseits hervor, Heines Gefühl erwächst aus der Verzweiflung an der Erfüllung im Diesseits. Sein letztes Gedicht, „Für die Mouche"[4]), wo sich dem im Sarge liegenden Dichter die ihm zu Häupten wachsende Passionsblume in die Geliebte verwandelt, enthält dieses Geständnis:

O Tod, mit deiner Grabesstille du,
Nur du kannst uns die beste Wollust geben;
Den Kampf der Leidenschaft, Lust ohne Ruh
Gibt uns für Glück das albern rohe Leben.

Was bei Novalis aus einem, den ganzen Menschen erschütternden inneren Erlebnis hervorgewachsen war, findet bei Heine seinen Grund darin, dasz er den Gegenstand seiner Liebe so sehr idealisiert, dasz keine irdische Frau ihn mehr befriedigen kann. Die Liebe zu der verstorbenen Veronika ist, obgleich man ihr ein mys-

---

[1]) Heine, Elster IV, 1. Auflage, Seite 328, 329, 330.
[2]) Vgl. das Buch Legrand, Elster III, Kap. 16, Seite 188; Kap. 17, Seite 189, 190; Kap. 19, Seite 192.
[3]) Heine, Elster IV, Seite 325, 326, 327. [4]) Heine, Elster II, Nachlese, Seite 45.

tisches Element nicht absprechen darf, doch weniger hervorgegangen aus der Sehnsucht ins Unendliche aufzugehen, als aus dem Wunsch sich in eine bessere Welt zu flüchten, wo das Ideal zur Wirklichkeit werden, die Liebessehnsucht ihre ungetrübte Erfüllung finden könnte. Heines Liebesgefühl erinnert an das des Minnesängers, auch diesem war die Liebe eine süsze Qual, nur im Traum erlebte er das höchste Glück. Doch sind diese Gefühle verschieden begründet: bei dem Minnesänger wird es durch den Druck der gesellschaftlichen Verhältnisse hervorgerufen, bei dem späteren Dichter geht es frei aus dem innersten Wesen der Romantik hervor.

Heines mystischer Poesie fehlt zu sehr das Gepräge des Religiösen als dasz sie Novalis' „Hymnen an die Nacht" gefühlsverwandt wäre. Aber auch in Novalis' Werk stehen die „Hymnen" vereinzelt da. Von allem, was er später geschaffen hat, weichen sie ab durch ihre „onstuimigheid"[1]). Dirk Coster führt diesen Zug auf noch unbesiegte Sinnlichkeit zurück, aus der auch des Dichters Mystik hervorgehe[2]), Carl Busse[3]) schreibt diese nicht zu Novalis' Wesen passende Stimmung dem Umstand zu, dasz er sich während der letzten Umarbeitung der „Hymnen", die er ins Jahr 1799 verlegt[4]), nicht mehr in die Gefühle des Entwurfs (1797) versetzen konnte: Sophie war ihm durch die Verlobung mit Julie Charpentier weiter gerückt. Er wollte die „Hymnen" aber beendigen und daraus eine romantische Dichtung machen. Dazu lautete sein eigenes Programm[5]):

„Ich schaffe eine romantische Dichtung, indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe. Es gehört ein tiefes poetisches Nachdenken dazu, um diese Verwandlung vorzunehmen. Eine gewisse Altertümlichkeit des Stils, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit und Andacht, die durch die Schreibart durchschimmert, dies sind einige wesentliche Züge der Kunst."

Neben den „Hymnen" nehmen sich die „Geistliche Lieder" ein-

---

[1]) [2]) Dirk Coster, Uren met Novalis, Seite 17.
[3]) Carl Busse, Novalis' Lyrik, Seite 22.
[4]) Carl Busse, Novalis' Lyrik, Seite 6 ff.
[5]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 304; Minor III, Seite 46.

fach aus[1]). Namentlich das fünfte[2]), ist ein für das ganze Volk bestimmtes Lied, ein Lied nach dessen Dichter man nicht mehr fragt[3]). Das vierte Lied erinnert an die dritte Hymne und an die entsprechende Tagebuchstelle:

Novalis schaut Sofie an der Hand Christi.

Zu den „Marienlieder"[4]) bemerkt Dilthey[5]), dasz die abgeschiedene Braut dem Dichter jene überirdische Wirklichkeit vertreten habe, welche in der gnadenreichen Himmelskönigin dargestellt ist. Aus seinem individuellen Schicksal habe sich seine Verehrung Marias wie ein subjektives, mythologisches Gebilde erhoben. Dasz ein Besuch der Dresdener Galerie zu dieser Marienverehrung beigetragen hat, wie Busse[6]) vermutet, ist sehr wahrscheinlich.

Sind die „Hymnen an die Nacht", die „Geistliche Lieder" und die „Marienlieder" die Verklärung von des Dichters Liebes- und Religionsgefühl, seine Weltauffassung hat er niedergelegt in dem unvollendeten Roman „Heinrich von Ofterdingen".

In diesem Werk sind Poesie und Philosophie so unzertrennlich verbunden, dasz es, um den Dichter verstehen zu können, nötig ist, erst die Gedanken des Philosophen kennen zu lernen.

Keinem romantischen Dichter ist es je um die Philosophie als Wissenschaft zu tun. Sie ist ihm nur das Mittel, einen gefestigten Standpunkt für seine Kunst zu finden. So nimmt sich auch Novalis aus Fichte, Schelling, Jacob Böhme, Hemsterhuys was ihm grade gefällt und kombiniert und färbt, wo er es nötig erachtet[7]).

Zu wiederholten Malen spricht Novalis aus, dasz die Kunst nicht in dem Stoff liege, sondern erst von dem Künstler hineingebracht werde[8]). Wie der Maler mit ganz andern Augen als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht, so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äuszeren und der inneren

---

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 327 ff.; Minor I, Seite 61 ff.
[2]) Von Boutens ins Holländische übersetzt, Carmina, Seite 85.
[3]) Busse, Novalis' Lyrik, Seite 129.
[4]) Novalis, Heilborn I, Seite 334, 345; Minor I, Seite 84, 85, 86.
[5]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, Seite 289.
[6]) Busse, Novalis' Lyrik, Seite 63, 64.
[7]) Vgl. Havenstein, Fr. v. Hardenbergs ästhetische Weltanschauung, Seite 30.
[8]) Vgl. Havenstein, Seite 31, dazu:
Novalis, Heilborn I, Seite 238;Minor IV, Seite 34.
Novalis, Heilborn II 1, Seite 163; Minor II, Seite 227.

Welt ganz anders als weniger begabte Menschen. Nirgends aber ist es auffallender, dasz es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffes poetisiert und dasz das Schöne, der Gegenstand der Kunst, uns nicht gegeben wird, oder in den Erscheinungen schon fertig liegt, als in der Musik. Daher gibt Novalis dieser Kunst theoretisch den letzten Platz unter den Künsten[1]).

Trotzdem ist Musik die am meisten beglückende Kunst.

Sie erregt Stimmungen, und: „Stimmungen, unbestimmte Empfindungen, nicht bestimmte Empfindungen und Gefühle machen glücklich"[2]). Das Leben der romantischen Seele ist Musik, das Wesen der Romantik ist Liebe. Das widerspricht sich nicht, beide fordern Harmonie, Musik und Liebe sind eines Wesens[3]). In diesem Sinne sagt Heinrich von Ofterdingen von seiner Braut, dasz sie ihn in Musik auflösen werde[4]). Novalis denkt an die Möglichkeit, die höchste Unbestimmtheit, den Geist der absoluten Musik[5]), in Worten zum Ausdruck zu bringen. „Es müszte Gedichte geben können, blosz wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang — höchstens einzelne Strophen verständlich — wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im Groszen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik tun"[6]). Wie hier auf eine Synthese der Dicht- und der Tonkunst weist Novalis auf eine Synthese aller Künste hin[7]), wenn ihm, wie Richard Wagner, die vollkommene Oper als eine freie Vereinigung aller Künste, als die höchste Stufe des Dramas vorschwebt; mit Fr. Schlegel geht er über Wagner hinaus in dem Traum einer Synthese aller Künste und Wissenschaften[8]).

Die Augenblicke, in denen der Künstler schafft, sind Augenblicke der Ekstase, wo Schauen, Hören, Fühlen Eins ist; in diesen

---

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 23; Minor IV, Seite 72, 73. Dichtkunst steht über Malerei und Tonkunst.
Novalis, Heilborn II, 1, Seite 164, 165; Minor II, Seite 227, 228, 229. Die Malerei steht über der Tonkunst.
[2]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 154; Minor II, Seite 237.
[3]) Joel, Nietzsche und die Romantik, Seite 37, 38.
[4]) Novalis, Heilborn I, Seite 107; Minor IV, Seite 161.
[5]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 353; Minor III, Seite 298.
[6]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 279; Minor II, Seite 308.
[7]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 88; Minor II, Seite 304.
[8]) Schubart, Novalis' Leben, Dichten und Denken, Seite 335.

mystischen Momenten, in denen das Gefühl der Unendlichkeit, der Ewigkeit den Schaffenden berührt, fühlt dieser sein wahrhaftestes, eigenstes Leben[1]). Daraus geht hervor, dasz der Sinn für Poesie viel mit dem Sinn für Mystik gemein hat[2]). Dichter und Priester waren denn auch im Anfang Eins, erst spätere Zeiten haben sie getrennt. Der echte Dichter ist aber immer Priester, wie alle absolute Empfindung religiös ist[3]).

Fr. Schlegel gestaltet wohl einen Gedanken Novalis', wenn er sagt: „Wenn jedes unendliche Individuum Gott ist, so gibt es so viele Götter als Ideale. Auch ist das Verhältnis des wahren Künstlers und des wahren Menschen zu seinen Idealen durchaus Religion. Wem dieser innere Gottesdienst Ziel und Geschäft des ganzen Lebens ist, der ist Priester, und so kann und soll es jeder werden"[4]).

„Poesie ist Darstellung des Gemüts, der inneren Welt in ihrer Gesamtheit"[5]). Auch diesen Gedanken führt Fr. Schlegel weiter aus: „Die eigentliche Lebenskraft der inneren Schönheit und Vollendung ist das Gemüt. Gemüt ist die Poesie der erhabenen Vernunft und durch Vereinigung mit Philosophie und sittlicher Erfahrung entspringt aus ihm die namenlose Kunst, welche das verworrene flüchtige Leben ergreift und zur ewigen Einheit bildet"[6]).

„Der Dichter, der Künstler ist allwissend, er ist eine wirkliche Welt im Kleinen"[7]). Denn obgleich jeder Mensch in jeder Minute dichtet und trachtet, obgleich jedermann im geringen Grad schon Künstler ist[8]), so steht doch der Dichter, der wirkliche Künstler auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestall[9]), er ist durchaus transzendental, er versteht die Natur besser als der wissenschaftliche Kopf[10]). Je gröszer er ist, desto philosophischer ist er[11]), desto weniger Freiheiten erlaubt er sich.

Die Philosophie lehrt uns den Wert der Poesie kennen, sie ist die Theorie der Poesie, sie zeigt uns, dasz die Poesie Eins und al-

---

[1]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 6; Minor II, Seite 115.
[2]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 379; Minor II, Seite 298.
[3]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 21, Seite 101; Minor II, Seite 126, III, Seite 34.
[4]) Athenäum I, 2, Seite 125.
[5]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 363; Minor II, Seite 299.
[6]) Athenäum I, 2, Seite 103.
[7]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 92; Minor II, Seite 300.
[8]) Novalis, Heilborn I, Seite 121; II, 1, Seite 164; Minor IV, Seite 175; Minor II, Seite 227.
[9]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 81; Minor III, Seite 9.
[10]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 203; Minor III, Seite 4.,
[11]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 172; Minor II, Seite 307.

les ist[1]). Jeder echte Künstler ist von jeher nichts andres als der anwendende, praktische Philosoph[2]). Der Unterschied zwischen beiden ist, dasz der Philosoph seine Gedanken begrifflich, intellektuell, erfaszlich ausdrückt, der Künstler anschaulich, bildlich, symbolisch.

Die gemeinschaftliche Grundlage aber ist das Genie[3]).

„Das Genie ist der Springer par excellence"[4]). Der Weg der inneren Betrachtung ist ihm nur ein Sprung. Und trotzdem schaut er unmittelbar die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache, er betrachtet sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhang und vergleicht sie leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel[5]). Alle Produktionen des Geistes stammen, wie die instinktiven Bewegungen des Körpers, nicht aus Vorsatz, sondern quellen ungewollt, unwillkürlich aus der unergründeten Tiefe des Bewusztseins. Sie sind Kinder der Gnade, der Begabung[6]). Einmal nennt Novalis genial, was durch Inspiration gegeben ist[7]). Ein Genie ist nach Novalis derjenige, für den die Gebilde seiner Phantasie leben wie die Gegenstände der Erscheinungswelt[8]). Für Novalis haben diese keine gröszere Realität als die Resultate der „schaffenden Einbildungskraft", womit er die Phantasie meint. Und so kommt der Dichter zu dem Ausspruch: „Ich = Du ist der höchste Satz aller Wissenschaft und Kunst." Von da an haben für ihn Innen- und Auszenwelt die gleiche Realität, die gleichen Gesetze. Er selber aber hat aufgehört, Fichteaner zu sein[9]).

Die produktive Einbildungskraft ist für ihn eine magische Wundergewalt, deren sich der Mensch nur zu bemächtigen, ja nur bewuszt zu werden braucht, um alles hervorzubringen, was er will[10]).

Wenn aber für uns die realen Gegenstände mit schwerer wiegendem Wirklichkeitsgefühl verbunden sind, so hat das seinen Grund in der mangelhaften Ausbildung unsrer Sinne[11]). Vermeh-

---

[1]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 89; Minor II, Seite 301.
[2]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 69; Minor II, Seite 241.
[3]) Vergl. Havenstein, Seite 38, 48. [4]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 514.
[5]) Novalis, Heilborn I, Seite 21, 22; Minor IV, Seite 71.
[6]) Havenstein, Seite 42.
[7]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 585.
[8]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 5; Minor II, Seite 114, 115.
[9]) Vgl. Havenstein, Seite 56, 57; Novalis, Heilborn II, Seite 301; Minor II, Seite 180.
[10]) Havenstein, Seite 49, 50. [11]) Havenstein, Seite 53.

rung und Ausbildung der Sinne gehört mit zu der Hauptaufgabe der Verbesserung des Menschengeschlechts, der Graderhöhung der Menschheit[1]).

Der Mensch musz die Kraft seiner Sinne bis zu dem Grade steigern, dasz ihm abstrakte Gedanken anschaulich werden; andrerseits musz sich das Denkvermögen derartig vervollkommnen, dasz es anschauliche Vorstellungen ohne weiteres in Gedanken verwandelt. Nur der magische Idealist[2]) hat diese beiden idealistischen Operationen, die Versinnlichung des Denkens und die Vergeistigung der Sinne[3]), vollkommen in seiner Gewalt. Zwischen dem Durchschnittsmenschen und ihm bildet der Künstler eine Zwischenstufe.

Kunst musz symbolisch sein. Denn deutlich wird etwas nur durch Repräsentation. Man versteht das Ich nur, insofern es vom Nicht-Ich repräsentiert wird. Das Nicht-Ich ist das Symbol des Ich und dient nur zum Selbstverständnis des Ich. Umgekehrt versteht man das Nicht-Ich nur als Symbol des Ich[4]).

Wie schon erwähnt, hat Novalis diese Gedanken in „Heinrich von Ofterdingen" künstlerisch gestaltet.

Dieser Roman, ein Erziehungsroman in Stimmungsbildern, ein lyrisches Selbstbekenntnis, sollte eine in bewusztem Gegensatz zu „Wilhelm Meister" geschriebene Verherrlichung der Poesie sein, einer Poesie, die das ganze Leben durchdringen sollte. Das von Klingsor erzählte Märchen sollte als höchste Verherrlichung den Schlüssel zum Ganzen bieten[5])[6]).

Zur Zeit der paradiesischen Unschuld des Menschengeschlechts war die Sinnenwelt — das Reich Arcturs — mit der Geisteswelt — dem Altar Sophiens — vereinigt. Als Sophie, des Königs Gemahlin, das Reich verliesz, um sich zu dem Altar der Mysterien zu begeben, deren Priesterin sie war, trat eine Spaltung ein, wovon der erstarrte Zustand von Arcturs Reich die Folge ist.

Die Wiedervereinigung des Getrennten ist das Ziel des Märchens; sie findet statt durch Eros, die Liebe und Fabel, die Poesie,

---

[1]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 548; Minor II, 221.
[2]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 530, 531; Minor II, Seite 199.; vgl. Havenstein, Seite 54.
[3]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 531; Minor II, Seite 200.
[4]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 489; Minor II, Seite 253
[5]) Novalis, Heilborn I, Seite 125 ff.; Minor IV, Seite 179 ff.
[6]) Vgl. Simon, Der magische Idealismus, Seite 111 ff.

die Tochter Ginnistans, der Phantasie. Aber erst musz der Einflusz des Reichs der Parzen, der mathematischen Gewalten des Lebens, aufgehoben werden, erst wird die Mutter, das Symbol des Herzens und des moralischen Triebes im Menschen, verbrannt, denn erst durch das tiefste Leid wird der Weg zur Höhe frei gemacht, erst musz die Sonne, das mathematische Gestirn, das Sinnbild der Aufklärung verblassen vor den leuchtenden Flammen des Scheiterhaufens.

Das Erwachen der neuen Zeit erscheint wie ein Zurückkehren zum Urbeginn — Atlas, der Träger der Welt, gewinnt neue Kraft und neues Leben.

Aus der Flüssigkeit der magischen Schale, die auf Sophiens Altar gestanden hat und der Asche der Mutter wird ein göttlicher Trank bereitet, von dem alle kosten.

Alle fühlen nun im Innern die freundliche Begrüszung der Mutter; das grosze Geheimnis, der Sinn des strebenden Daseins wird ihnen offenbart als die Gewiszheit eines innern Gebundenseins, das Gefühl der Abhängigkeit von einem höheren Ich.

Im zweiten Teil sollte im Gemüt des Dichters die Idee der All-Einheit symbolisiert werden[1]):

Der Liebe Reich ist aufgetan,
Die Fabel fängt zu spinnen an.

Dem Dichter ist die Geliebte das Symbol, die Abbreviatur des Universums[2]); Mathilde aber ist gestorben. Ihr Tod liegt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans. Aber Cyane, und das Mädchen aus dem Morgenland aus dem ersten Teil des Romans sind wie Mathilde Verkörperungen derselben Idee, die von Anbeginn in uns ruht[3]).

Sehr bezeichnend für Novalis ist die Antwort, welche Cyane dem Pilgrim gibt auf seine Frage: „Wo gehen wir denn hin?" Sie lautet: „Immer nach Hause"[4]). Denn Novalis ist der Lehrling zu Sais, den alles in sich selbst zurückführt[5]), bei dem der geheimnisvolle Weg nach innen geht[6]).

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 160; Minor IV, Seite 216.
[2]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 36; Minor II, Seite 146.
[3]) Simon, Der magische Idealismus, Seite 128.
[4]) Novalis, Heilborn I, Seite 168; Minor IV, Seite 224.
[5]) Novalis, Heilborn I, Seite 212,; Minor IV Seite 6.
[6]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 30; Minor II, Seite 114.

Er ist derjenige, der den Schleier der Göttin zu Sais gehoben hat und sich selbst erblickte[1]). Aber er ist auch Hyazinth, der im Tempel der Isis Rosenblütchen in die Arme fällt[2]). Durch die Liebe erfuhr er die Welt[3]).

Für einen Dichter wie Novalis läszt auch die Natur sich nur aus dem Inneren heraus erfassen. Und so heiszt es in „Die Lehrlinge zu Sais": „Mit dem Verstande gelingt es keinem, in sie zu dringen. Langer, unablässiger Umgang, freie und künstliche Betrachtung, Aufmerksamkeit auf leise Winke und Züge, ein inneres Dichterleben, geübte Sinne, ein einfaches und gottesfürchtiges Gemüt, das sind die wesentlichen Erfordernisse eines echten Naturfreundes"[4]). Nur dem Kinde und dem Dichter erschlieszt die Natur sich ohne Mühe[4]).

Eine Landschaft erblickt Novalis mit dem modernen Gefühl, dasz die Stimmung, welche sie in ihm erweckt, der Reflex der Stimmung seines eigenen Gemüts sei.

„Wie anders ist sie" — heiszt es in „Heinrich von Ofterdingen"[5]), „wenn ein Engel, wenn ein kräftiger Geist neben uns ist, als wenn ein Notleidender vor uns klagt oder ein Bauer uns erzählt, wie ungünstig die Witterung ihm sei oder wie nötig er düstre Regentage für seine Saat brauche."

In Bezug auf diese Stelle sagt Heilborn[6]): „Novalis hat das Wort, dasz die Landschaft ein Erlebnis sei, noch nicht prägnant ausgesprochen, aber sie war es ihm".

Eine Stelle in „Die Lehrlinge zu Sais" ist wohl aus des Dichters innerster Überzeugung hervorgegangen. Sie lautet: „Sittliches Handeln ist jener grosze und einzige Versuch, in welchem alle Rätsel der mannigfaltigsten Erscheinungen sich lösen"[7]). Dieser Ausspruch deckt sich mit der Bedeutung des Geheimnisses im Märchen und mit dem Gespräch über das Gewissen zwischen Sylvester und dem Pilger im zweiten Teil von „Heinrich von Ofterdingen". Auf Heinrichs Frage, wann es keinen Schrecken, keine Not und keines Übels mehr im Weltall bedürfe, antwortet Sylvester:

---

[1]) Vgl. das Distichon, Novalis, Heilborn II, 1, Seite 177; Minor IV, Seite 45.
[2]) Novalis, Heilborn I, Seite 228; Minor IV, Seite 24.
[3]) Novalis, Heilborn I, Seite 388; Minor I, Seite 257.
[4]) Novalis, Heilborn I, Seite 219; Minor IV, Seite 14.
[5]) Novalis, Heilborn I, Seite 111; Minor IV, Seite 165.
[6]) Heilborn, Novalis der Romantiker, Seite 200.
[7]) Novalis, Heilborn I, Seite 223; Minor IV, Seite 18—19.

„Wenn es nur Eine Kraft gibt, die Kraft des Gewissens, wenn die Natur züchtig und sittlich geworden ist" [1]). So ist auch der wahre Geist der Fabel eine freundliche Verkleidung des Geistes der Tugend und der eigentliche Geist der untergeordneten Dichtkunst die Regsamkeit des höchsten, eigentümlichen Daseins. Eine überraschende Selbstheit ist zwischen einem wahrhaften Liede und einer edlen Handlung[2]).

Das Schicksal eines Menschen ist für den Dichter in so hohem Masze und so unbedingt die Folge seiner inneren Verfassung, dasz ihm Schicksal und Gemüt Namen desselben Begriffs sind[3]). Sein eigenes Gemüt war heiter gestimmt, Trauriges konnte er nicht darstellen — Mathildes Tod z. B. liegt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil seines Romans. Trotzdem liegt in Novalis' Lebensauffassung der Keim des Pessimismus, und zwar darin, dasz der Dichter das Leben als einen Traum betrachtet. Er entwertet es, da er blosz ein herrliches Schauspiel darin sieht[4]). Verzweiflung und Todesfurcht sind ihm grade die interessantesten Täuschungen dieser Art [5]).

Dieser Auffassung des Menschen als eines Schauspielers entspricht es, dasz der Mensch — namentlich der höchste Mensch, der Künstler — um seine Individualität auszubilden, immer mehr Individualitäten anzunehmen und sich zu assimilieren wissen musz: der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will[6]).

Das Gleichnis, das Leben sei ein Traum, weist andrerseits auf den hohen Wert hin, den Novalis dem Traum beimiszt. Die beiden Träume, womit „Heinrich von Ofterdingen" anfängt, klären uns über das innerste Wesen Heinrichs und seines Vaters auf. In dieser hohen Wertung des Traums berührt Novalis sich mit mittelalterlichen Dichtern. „Schon in germanischer Sage und Dichtung wurden bedeutungsvolle, meist prophetische Träume erzählt, so der berühmte Falkentraum Kriemhildens. Und in der kirchlichen, mehr noch in der vulgär-katholischen Literatur und Sage gab es Visionen aller Art. Vermöge seines Dualismus glaubte der mittelalterliche Mensch im Traum ein wertvolleres, weil ganz in-

---

[1]) Novalis, Heilborn I, Seite 175; Minor IV, Seite 231.
[2]) Novalis, Heilborn I, Seite 177; Minor IV, Seite 234.
[3]) Novalis, Heilborn I, Seite 172; Minor IV, Seite 228, 229.
[4]) Joel, Seite 226.
[5]) Joel, Seite 158; Novalis, Heilborn II, Seite 109; Minor III, Seite 73.
[6]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 80, 81; Minor II, Seite 302.

nerliches Leben zu genieszen. Da waren der Seele die Pforten von Himmel und Hölle aufgetan, die ihr im Wachen des Tages verschlossen waren. Die gewaltigste christliche Dichtung aller Zeiten wurde ein Traum"[1]). Auf die Bedeutung des Traums für die Poesie des Minnesängers wurde schon hingewiesen. Zum zweiten Mal berührt sich die mittelalterliche Romantik mit der durch ein halbes Jahrtausend von ihr getrennten Geistesströmung in der hohen Stellung, welche die Frau in Leben und Dichten einnimmt. Und wie die Frauenverehrung im Mittelalter daraus hervorging, dasz der Sänger in der hochgebildeten Herrin eine Persönlichkeit erblickte, so verlangte der spätere Romantiker, dasz die Frau sich, wie er, zu einer geistig immer wachsenden Individualität ausbilden sollte. Deshalb sind die romantischen Frauen für das Verständnis der ganzen Strömung von der grösszten Bedeutung.

Wie die Mitglieder des romantischen Kreises das geistige Ideal nicht dadurch erreichen wollten, dasz sie die eigentümlich männlichen oder spezifisch weiblichen Eigenschaften ausbildeten, sondern indem sie den Mann und Weib in sich fassenden höheren Begriff des Menschen zu verwirklichen suchten, so ist ihr Charakter eine Mischung männlicher und weiblicher Eigenschaften. Weibliche Züge in dem romantischen Dichter sind wohl die überaus grosze Empfänglichkeit und der Drang sich mitzuteilen, der Geselligkeitstrieb. Einsame Menschen waren die Romantiker während der Blütezeit ihrer Poesie nicht, der Individualismus hatte sich noch nicht so sehr gesteigert, dasz geistige Einsamkeit, wie wir sie bei den neuromantischen Dichtern finden, davon die notwendige Folge sein muszte. Als aber der romantische Kreis zerstob und dadurch für jedes einzelne frühere Mitglied eine grösszere geistige Selbständigkeit notwendig wurde, da zeigte es sich, dasz z. B. die Schlegel vor der Durchführung ihres eigenen Prinzips zurückschraken und zu der schon immer wegen ihrer ästhetischen Elemente so hoch von ihnen verehrten katholischen Kirche übertraten.

Wie modern aber sonst die Gedanken und Gefühle der Frühromantik, namentlich Novalis' Ansichten sind, geht daraus hervor, dasz wir sie — mit Ausnahme von Maeterlincks Werken wahr-

[1]) Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 230.

scheinlich unabhängig von ihm — in der Poesie der französischen Symbolisten wiederfinden. Die aus dieser Dichtung hervorgegangene deutsche Neuromantik, namentlich die Poesie Hugo von Hofmannsthals, knüpft dazu bewuszt wieder an Novalis an.

Dieses Wiederaufleben der Gefühle und Gedanken des jung verstorbenen Dichters ist wohl der stärkste Beweis seiner wahrhaft seherischen Genialität.

ZWEITES KAPITEL

ROMANTIK UND NEUROMANTIK IN ENGLAND

Wie durch die deutsche, so geht auch durch die englische Literatur schon im Mittelalter eine romantische Strömung; von Chaucer fliesst sie, obgleich meistens unterirdisch, über Spenser, Shakespeare und Milton zu den Vorläufern der Romantik um 1800. Chaucer, der im Kern realistische Dichter, entnimmt nicht selten den Stoff zu seinen poetischen Erzählungen französischen oder italienischen romantischen Dichtungen, namentlich dem „Roman de la Rose" und Dantes Poesie. Manchmal, wie in „The Monkes Tale"[1]) geht der Inhalt seines Werkes auf beide romantische Quellen zurück. Auch „The Parlement of Foules, a compleint to his lady"[2]) könnte man nicht nur wegen der Allegorie, der Symbolik dieser Dichtung in gewissem Sinne romantisch nennen, sondern auch deshalb, weil Chaucer dieses Gedicht als Vision gestaltet. Im Anfang der „Legend of good Women"[3]), wo der Dichter sagt, es gebe mehr auf Erden, als man mit Augen erblikken könne, könnte sogar auf ein romantisches Gefühl hingewiesen werden.

Spenser ist in seiner Allegorie „The Fairy Queen" durch den französischen Ritterroman beeinfluszt, in „The Shepheards Calender" steht er unter der Einwirkung Petrarcas und Boccaccios. In ersterer Dichtung sucht er durch die Verwendung von Alliterationen und den Gebrauch altertümlicher Worte seinem Werk das Gepräge einer früheren Zeit zu geben.

Kräftiger äuszert sich die Romantik in Shakespeares Dramen: als Visionär schaut der grösste aller englischen Dichter das Verborgene des menschlichen Herzens, dazu liebt er das Märchen-

---

[1]) The Student's Chaucer, Skeat, Clarendon Press Oxford, Seite 530 ff.
[2]) The Student's Chaucer, Skeat, Clarendon Press Oxford, Seite 101 ff.
[3]) The Student's Chaucer, Skeat, Clarendon Press Oxford, Seite 349.

hafte, manchmal greift er ins Feenreich hinüber, hie und da ist der Schauplatz seiner Dramen „eine romantische Gegend."

Milton fügt zu der Strenge des Puritaners die Glut des Renaissancedichters, namentlich in Gedichten wie „L'Allegro" und „Il Penseroso" und in „Paradise Lost" kann man von romantischem Gefühl sprechen.

Im 18. Jahrhundert erblüht dann, obgleich noch als literarische Seltenheit, die Poesie, welche die Gestaltung des inneren Erlebnisses ist. So finden sich in Youngs und Grays Dichtungen persönliche Gefühle über Leben, Tod und Vergänglichkeit und ist Thomsons und Cowpers Poesie der dichterische Ausdruck einer wirklich empfundenen Liebe zur Natur. Von diesen Dichtern hat Young den gröszten Einflusz ausgeübt; unter andern Werken regte sein „Essay on original composition", worin er ausführt, wie notwendig es für den Dichter sei,zur Natur zurückzukehren und in dem er die Rechte des Genies hervorhebt, Herder zu Gedanken an, welche den Sturm und Drang vorbereiteten. Als Dichter beeinfluszte er u. a. Novalis.

Die Veröffentlichungen Macphersons, „Fragments of ancient Poetry", „Fingal" und „Temora"[1]) übertrafen an Romantik aber alle zum Teil unbewuszten Bestrebungen früherer Dichter.

Nicht nur auf die romantische Bewegung in England, sondern auch auf die Dichter des Sturm und Drang, auf Chateaubriand, auf die Romantik in Italien, Holland und Dänemark haben diese Dichtungen eingewirkt.

Von noch gröszerem Einflusz waren Percys „Reliques"[2]). Ohne sie wären Wordsworths und Coleridges „Lyrical Ballads" nicht möglich gewesen. Wordworth ist der Ansicht, dasz die englische Poesie sich seit Percys Werk vollkommen geändert habe, und dasz er selbst den alten Balladen „the power of sincery and of direct and homely speech" verdanke[3]).

Wordsworth sucht in seiner Dichtung die alltäglichen Erlebnisse der einfachen Leute aus seiner Heimat poetisch zu verklä-

---

[1]) Macphersons Vorlagen sind irische Gedichte aus dem 13. Jahrhundert, in die er die Stimmung der wilden und erhabenen Natur der westlichen Hochlande hineintrug. Vgl. Beers, A history of English Romanticism I, Seite 306 ff., Seite 332.

[2]) Reliques of ancient English poetry, consisting of old heroic ballads, songs and other pieces of our earlier poets. Sieh Beers I, Seite 310 ff. Herder übersetzte einige dieser Balladen; Sweet Williams Ghost inspirierte Bürger zu seiner Meisterballade Lenore, die u. a. von Scott ins Englische übersetzt wurde.

[3]) Beers I, Seite 299, 300.

ren: nur die Landleute hätten noch den Eindrücken der Natur offene Sinne, nur sie seien noch empfänglich für die Wunder der Schöpfung[1]).

Nach Wordsworths Ansicht soll die Sprache des Dichters die Umgangssprache sein. Denn wie wahr und lebendig der Dichter sich äuszere, die Wahrheit und Lebhaftigkeit der Sprache dessen, der sich wirklich in der erdichteten Situation befinde, könne er nicht erreichen; m. a. W. der Dichter kann den prosaischen Ausdruck der Wirklichkeit nie übertreffen, höchstens sich ihm nähern[2]).

In dieser Auffassung zeigt sich Wordsworth, wie in seiner Poesie, als den Übergangsdichter; auch seine Werke besitzen einen zwiefachen Charakter, z. T. tragen sie das Verstandesgepräge des 18. Jahrhunderts, z. T. sind sie der Ausdruck der Gefühle einer poesievolleren Zeit.

An die Aufklärung erinnern diejenigen Stellen in seiner Poesie, wo der Dichter in dem Wirken der Natur einen Zweck erblickt und von ihr sagt, sie hätte die Gewalt, den Menschen zu lehren, das Leben zu nehmen wie est ist, ihn zu läutern,

to chasten and subdue[3]).

In manchen Augenblicken genieszt Wordsworth die Natur nicht um der inneren Freude willen, die sie ihm während des Schauens spendet, sondern er sucht den Natureindruck mit Absicht festzuhalten, weil er weisz, dasz die Erinnerung an ein solches Erlebnis glücklich macht[4]), bewuszt bewahrt er den gegenwärtigen Moment zu künftigem Gebrauch auf[5]).

Häufig erinnert Wordworth an Rousseau[6]). Ganz im Geiste dieses Naturpredigers ist z. B. das Gedicht „Lines written in early Spring"[7]) empfunden; wenn es der Wille des Himmels ist, dasz die ganze Schöpfung glücklich sei,

---

[1]) Das Thema seiner Poesie sind „common subjects, such as will be found in every village, poetically treated".

[2]) Brandes, Der Naturalismus in England, 1. Auflage, Seite 76.

[3]) The complete poetical Works of William Wordsworth, Macmillan 1909, Seite 94.

[4]) Vgl. den Schlusz des Gedichts „I wandered lonely as a cloud", Seite 205.

[5]) Brandes, Der Naturalismus in England, Seite 51.

[6]) Vgl. das Sonett Seite 353 „The World is too much with us", vgl. The Cambridge history of Englisch Literature Volume XI, Seite 93.

[7]) Seite 84.

Have I not reason to lament
What man has made of man?

Daneben kennt der Dichter Augenblicke mystischen Aufschwungs, Zeiten, wo

we are laid asleep
In Body and become a living soul[1]).

Da wird Wordsworth zum Pantheisten, da erblickt er in der Natur die Offenbarung Gottes, da kann ihm jede Frucht, jede Blume, jeder Stein die Berührung mit der Ewigkeit gewähren[2]).

In „Ode, Intimations of Immortality from Recollections of Childhood"[3]) äuszert der Dichter Gedanken, die an Platos Lehre von den Urbildern erinnern. Als Romantiker erblickt Wordsworth in dem Kinde das Wesen, in dem die Erinnerung an die göttliche Heimat der Seele noch am kräftigsten lebt, nur die Jugend sehe die Natur „apparelled in celestial light."

Wo Wordworth der Stimmung seines Innern in Augenblicken dichterischen Empfindens einen poetischen Ausdruck gibt, da entsteht eine in groszer Schönheit gestaltete Gefühlslyrik[4]) mit ursprünglichen und geschauten Gleichnissen[5]), da ist der Dichter Lyriker im höchsten Sinn, so dasz man ihn, trotz der rationalistischen Elemente seiner Poesie doch als den Vorläufer von Dichtern wie Keats und den Präraphaeliten betrachten musz.

Coleridges Dichtung bedeutet auf dem Weg zur Neuromantik den zweiten Schritt. Das Thema dieser Poesie bilden: „subjects mainly supernatural, but made real by the dramatic truth of such emotions, supposing them real"[6]).

Die Ereignisse und die handelnden Personen sollen übernatürlich sein, aber die Schilderung der Gemütsbewegungen soll ebenso dramatisch wahr sein, wie wenn die Situation real wäre. Solche

[1]) Seite 93.

[2]) The Prelude, Seite 251, vergl. Spurgeon, Mysticism in English Literature, Seite 62, 63; vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 378; Minor II, Seite 291: „Jedes Willkürliche, Zufällige, Individuelle kann unser Weltorgan werden. Ein Gesicht, ein Stern, eine Gegend, ein alter Baum u. s. w. kann Epoche in unserm Innern machen".

[3]) Seite 358.

[4]) Z. B. das Sonett Composed upon Westminster Bridge, Seite 178.

[5]) Z.B. Seite 179 „The holy time is quiet as a nun, breathless with adoration", oder Seite 205 „I wandered lonely as a cloud".

[6]) Vorwort zu den Lyrical Ballads; vgl. C. M. Herford, The age of Wordsworth, Seite 152.

Balladen sind „The Rime of the Ancient Mariner"[1]) and „Christabel"[2]). In dieser Poesie ist die mittelalterliche Stimmung, das Wunder, das Unbestimmte mit groszer Kunst suggestiv gestaltet. Dasz nicht alles verständlich ist, erhöht nach des Dichters Ansicht noch die Stimmung des Wunderbaren: „Poetry gives most pleasure, when only generally and not perfectly unterstood"[3]), eine Auffassung, die auch Friedrich Schlegel im „Athenäum" vertritt.

Wie A. W. Schlegel wies Coleridge auf „the endless subtle beauties of Dante"[4]), hin; im Anschlusz an dessen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur verkündete auch er das Genie Shakespeares.

Coleridges Balladen stehen an Kunstwert so hoch über den Balladen Scotts, dasz diese, was die Bearbeitung betrifft, auf spätere Dichter nur selten eingewirkt haben. Gewöhnlich geben sie blosz den Stoff und die Lokalfarbe, aber nicht den Geist des Mittelalters[5]).

In Scott flieszt eine englische Strömung mit einer deutschen zusammen: sowohl Percys „Reliques" und Walpoles und Lewis' Romane wie Bürgers Balladen und Goethes „Götz von Berlichingen" haben auf seine Dichtung eingewirkt. Von der Gemütsseite des Sturm und Drang ist er aber nicht beeinfluszt worden; unabhängig von Deutschland fand diese Gefühlsrichtung ihren dichterischen Vertreter in Lord Byron. Auch Byrons Einflusz auf seine Zeitgenossen, sowohl in England wie im Ausland, war grosz. Aber auf die Dichter, die an erster Stelle Schönheit suchen, hat er kaum eingewirkt. Dazu ist seine Poesie zu sehr eine Dichtung aus Grundsätzen und Zeitideen, und ist ihre Form in der Regel zu wenig gepflegt. Stefan George nennt Byron eine vergegenwärtigende Gestalt, dessen Gedichte von Jahr zu Jahr schlechter werden[6]).

---

[1]) The poetical Works of S. T. Coleridge, edited by W. B. Scott, London 1889, Seite 15.

[2]) Seite 39. [3]) Beers II, Seite 78 ff. [4]) Beers II, Seite 98. [5]) Beers II, Seite 10. Eine Ausnahme bildet u. a. The Gray Brother, Scotts Poems and Plays I, Every man's Library, Seite 178. Auch in einigen Gedichten in den gröszeren episch-lyrischen Werken gelingt es Scott, die Stimmung des Mittelalters zu erwecken; vgl. z. B. die Einleitung zu the Lady of The Lake, Volume II, Seite 1, die Ballade Albert Graeme in The Lay of the last Minstrel, Volume I, Seite 404; weiter die Beschreibung des nächtlichen Rittes und der Auffindung des Zauberbuchs. Mehr als durch seine Lyrik hat Scott durch seine Romane andre — auch ausländische — Romantiker beeinfluszt.

[6]) Stefan George, Deutsche Dichtung, Band III, Seite 7.

Wie Coleridge berührt sich Shelley in seinen Gedanken und Gefühlen mit der Frühromantik; zugleicherzeit aber bedeutet seine Poesie eine beträchtliche Steigung nach dem Gipfel der Neuromantik. Wie Franciscus von Assisi, wie Schelling und Novalis, fühlt auch Shelley sich durch die Liebe mit der ganzen Natur verbunden; das Gefühl der Einheit mit der ganzen Schöpfung spricht er u. a. aus in den Anfangsworten seiner Dichtung „Alastor":

Earth, Ocean, Air, beloved brotherhood[1]).

Wie für Novalis, so ist auch für Shelley die Liebe der Zentralpunkt, aus dem sich sowohl seine poetischen wie seine sittlichen Ideale erklären lassen: für beide Dichter ist das Kunst- und das Sittlichkeitsideal im Grunde Eins[2]).

Nicht nur die Naturmystik und die hohe Würdigung der Liebe verbindet Shelleys Poesie mit der Dichtung der Frühromantiker: auch das Vorherrschen des Instinktes, der Intuition, des Unbewuszten, der Phantasie, des Traumes[3]), der Kampf gegen die Konvention[4]), die Liebe zu Symbol und Allegorie[5]) sind Berührungspunkte. Wie Novalis strebt auch Shelley die Poetisierung des Lebens an: „Durch Science, Poetry and Thought soll auch dem Ärmsten so viel Glück zu Teil werden können, dasz er sich in Zufriedenheit mit seinem Los abfindet[6]). Kein Mensch soll sich des Luxus entschlagen und auf die Freude verzichten müssen. Frei aus der inneren Selbstbestimmung der kraftvollen Persönlichkeit heraus soll er alle Früchte der Erde, alle Genüsse der Sinne und des Geistes gleichmäszig weise genieszen[7])."

Wie spätere Dichter kennt Shelley die innere Einsamkeit[8]), welche die Folge dieses von ihm so kräftig verfochtenen Individualismus ist; wie sie, und besser als die frühromantischen Dichter, weisz Shelley, dasz für Musik und Dichtkunst verschiedene Regeln gelten: „the manner of music ist not the manner of poetry"[9]).

---

[1]) The poetical Works of P. B. Shelley, reprinted from the early Edition, London Frederick Warne, Seite 52.

[2]) Vgl. W. B. Yeats, Ideas of Good and Evil, Seite 98; English Studies August 1922, J. Kooistra, Shelley, Seite 174 ff.

[3]) Vgl. Englische Studien, 44. Band, Shelley als Romantiker, Seite 43, 46, 49.

[4]) Seite 50. [5]) Seite 57. [6]) Seite 59. [7]) Seite 60.

[8]) Alastor or the Spirit of Solitude.

[9]) Englische Studien, 44. Band, Seite 70.

„Es ist zu bewundern, wie des Dichters Verskunst neben den Schönheiten des Rhythmus fast unbewuszt die feinsten Klangeffekte anzubringen verstand, so dasz man hierin die französischen Dekadenten fast seine Jünger nennen und nicht unwahrscheinlich von ihm für beeinfluszt halten kann"[1]).

Dasz für Shelley die Kunst noch nicht blosz wegen ihrer selbst da war, zeigen folgende Worte aus einem Brief an Leigh Hunt: „It is impossible to compose, except under the strong excitement of an assurance of finding sympathy in what you write"[2]).

Der erste englische Dichter, der blosz aus der Freude am Schaffen dichtete, war Keats. Obgleich die Ballade „La Belle Dame sans Merci"[3]) das einzige seiner Gedichte ist, das aus der Stimmung der Frühromantik heraus geschaffen ist, berührt auch dieser Dichter sich in seinen Gedanken und Gefühlen häufig mit der deutschen Strömung, manchmal auf dieselbe Weise wie Shelley, namentlich aber darin, dasz für ihn die Phantasiewelt schöner und wahrer ist als die Welt der Wirklichkeit:

Heard Melodies are sweet, but those unheard are sweeter[4]).

Beauty is truth, truth beauty[5]).

Keats ist der Dichter mit den verfeinerten Sinnen, auf welche Novalis so groszen Wert legte. Niemals verwendet er ein unvollendetes Bild, all seine Gleichnisse sind mit dem Auge, dem Ohr, dem Geruchssinn erlebt. Die Kunst, durch Laut und Rhythmus verwandte Seelenschwingungen zu erzeugen, versteht er meisterhaft[6]), dazu ist Keats in so hohem Masze und so ausschlieszlich der Gestalter der Schönheit[7]), dasz man seine Dichtung den Vorhof zum Tempel der Neuromantik nennen könnte.

---

[1]) Seite 71. — Zitat aus Ackermann, Shelley, Seite 361.

[2]) Vgl. English Studies, August 1922, Kooistra, Shelley, Seite 174.

[3]) The complete Works of J. Keats, edited by Buxton Forman, 1901, III, Seite 22. Das Gedicht, das in der Sage vom Venusberg die Sehnsucht nach Poesie symbolisiert, hat das Dunkle, Unbestimmte der mittelalterlichen Balladen.

[4]) II, Seite 104. [5]) II, Seite 106.

[6]) In The Eve of St. Agnes II, Seite 63 ff. erleben wir mit dem Dichter zuerst die Stimmung der kalten Winternacht, dann zaubert er uns die Atmosphäre von Madelines Zimmer vor, wo alles lebt, wo alles in das warme Licht getaucht ist, das durch die farbigen Fenster hereinstrahlt.

[7]) Vgl. Novalis, Minor III, Seite 339: „Schönheit ist das Ideal, das Ziel, die Möglichkeit, der Zweck der Poesie".

Namentlich die Schilderung, welche Okeanos in „Hyperion" von dem jungen Meeresgott gibt, der ihn entthront, dessen Schönheit aber so gewaltig ist, dasz der ältere freiwillig auf sein Reich verzichtet, und die darauf folgenden Worte der Klymene, in denen sie erzählt, wie sie, schönheitsberauscht, dem jungen Gott Apollo gefolgt sei, [1]) könnte man als das Programm für die Poesie aller jüngeren Dichter betrachten[2]).

Keats ist der Dichter, der von Coleridge zu Rossetti, dem ersten Neuromantiker der englischen Literatur, hinüberführt.

Rossetti verdankt das eigentümliche Gepräge seiner Poesie z. T. seiner italienischen Herkunft. „Tief unten in der Seele des Dichters, wo die Wurzeln seines Lebens aus geheimnisvollem Nährboden ererbte Träume und Neigungen sogen, da lebten die Gedanken und Gefühle der Männer und Frauen, die gesättigt waren von Jahrtausende altem Volksglauben, von inbrünstiger Marienverehrung, vom Ahnen einer übernatürlichen Welt"[3]).

Wie mehrere seiner groszen italienischen Vorfahren, wie Leonardo da Vinci und Michel Angelo, hatte Rossetti eine mehr als einseitige Künstlerbegabung, er war nicht nur Dichter, sondern auch Maler.

Das Ideal aller Kunst erblickte er in den Gemälden der Präraphaeliten, sehr hoch schätzte er die Einfachheit und Energie der Ausführung, die Reinheit und Aufrichtigkeit der Idee bei diesen Künstlern[4]). Wie Chiaro dell Erna[5]) malt Rossetti mit „the fee-

---

[1]) Brandes, Der Naturalismus in England, 1. Auflage, Seite 138 ff.

[2]) In der Weise, wie Keats die Erscheinungen der Welt auf sich einwirken läszt, verwirklicht er den Ausspruch Novalis', Heilborn II, 1, Seite 380; Minor II, Seite 288, 299: „Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichen Sinn das Subjekt — Objekt vor — Gemüt und Welt".

„Was den Charakter eines Dichters anbelangt" — so äuszert sich Keats in einem seiner Briefe — „so ist der Dichter nie „ er selbst", er hat gar kein Selbst, er ist Alles und Nichts, er hat keinen Charakter, freut sich an Licht und Schatten, lebt vom Kosten. Die Sonne, der Mond, das Meer, die Männer und Frauen, die alle Geschöpfe des Impulses sind, sind poetisch und haben an sich unveränderliche Eigenschaften, der Dichter hat keine. — Wenn ich mit Menschen zusammen in einem Zimmer bin, wenn ich je frei bin von Gedanken und Schöpfungen meines eigenen Gehirns, dann geht nicht mein Selbst zu meinem Selbst nach Hause, sondern die Wesenheit eines jeden im Zimmer beginnt auf mich zu drücken, so dasz ich in kurzer Zeit zu nichts geworden bin — —

Vielleicht eben jetzt spreche ich nicht aus mir heraus, sondern aus dem Charakter dessen, in dessen Seele ich eben lebe". Kassner, Englische Dichter, Seite 45.

[3]) L. Kellner, Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria, Seite 468, 469.

[4]) The Germ, Seite 167. Kassner, Englische Dichter, Seite 90.

[5]) The Germ, Seite 23 ff.

ling of worship and service", wie dieser fühlt er „the worship of beauty", auch er sucht den Rat zu befolgen, welchen der enttäuschte italienische Maler von der schönen Frau — der Verkörperung seiner Seele — erhält: „Set thine hand and thy soul to serve Man with God." Für Rossetti, wie für Novalis und Wackenroder, wie für Keats, ist die Kunst heilig; „all pure art is sacred art"[1]).

F. W. H. Myers nennt Rossettis Gemälde „the sacred pictures of a new religion"[2]).

Was Rossetti als Maler wollte, suchte er auch als Dichter zu erreichen: seine Poesie sollte eine symbolische Kunst der Verinnerlichung sein, voll Wahrheit und Naturtreue, die Realistik der Einzelheiten sollte dazu dienen, die Schönheit der Dichtung als Ganzes zu erhöhen und ihre Mystik zu vertiefen. Sie bildet, als die Wortkunst eines Malers, den äuszersten Gegensatz zu der musikalischen Stimmungslyrik der Frühromantik, alles Abstrakte wird konkret vorgestellt, alle Bilder sind geschaut[3]).

Auch als Dichter fühlte Rossetti sich zu der mittelalterlichen Kunst Italiens hingezogen, namentlich liebte er die Dichter des dolce stil nuovo, vor allen Dante[4]).

An erster Stelle aber ist Rossetti, wie Keats, der Schönheitssucher:

> This is that Lady Beauty, in whose praise
> Thy voice and hand shake still[5]).

Schönheit bedeutet für ihn aber vorzugsweise die Schönheit des Frauenantlitzes:

> What dawn-pulse at the heart of heaven, or last
> Incarnate flower of culminating day, —
> What marshalled marvels on the skirts of May,

[1]) The Germ, Seite 157.

[2]) F. W. H. Myers, Essays. Modern, Seite 325; vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 101; Minor III, Seite 24: „Alle absolute Empfindung ist religiös. Religion des Schönen, Künstlerreligion."

[3]) Als Beispiel dessen, was Rossetti als Dichter zu erreichen suchte, diene My Sister's Sleep, The Works of D. G. Rossetti, edited by W. B. Rossetti, revised and enlarged edition, Seite 165.

Der Dichter versetzt uns in die Atmosphäre des Krankenzimmers am Heiligabend. Das Zimmer ist durch das Licht der Kerze und des Feuers erhellt, dazu wirft der Mond seine Strahlen herein. Wir hören, wie das seidene Kleid der Mutter knistert und wie jemand, der aufstehen will, einen Stuhl rückt; wir hören die Uhr zwölf schlagen — da stirbt das Mädchen; es ist, alsob die Geburt Christi sie zu neuem Leben erweckte.

[4]) Rossetti übersetzte die Poesie der „early Italian poets", sowie Dantes Vita Nuova.

[5]) The House of Life, Sonnet LXXVII, Seite 205.

Or sung full-quired, sweet June's encomiast;
What glory of change by nature's hand amass'd
Can vie with all those moods of varying grace
Which o'er one loveliest woman's form and face
Within this hour, within this room, have pass'd?[1]).

Beauty like hers is genius. Not the call
Of Homer's or of Dante's heart sublime, —
Not Michael's hand furrowing the zones of time, —
Is more with compassed mysteries musical[2]).

Wie die Dichter des dolce stil nuovo, wie Dante, betrachtet Rossetti das Äuszere der Geliebten als das Symbol ihres Inneren:

O Love! let this my lady's picture glow
Under my hand to praise her name, and show
Even of her inner self the perfect whole[3]).

Wie für Dante lebt auch für Rossetti die verklärte Geliebte in der Gemeinschaft auserwählter Seelen:

What word can answer to thy word — what gaze
To thine, which now absorbs within its sphere
My worshipping face, till I am mirrored there
Light-circled in a heaven of deep-drawn rays?[4])

Die irdische Liebe wird aus der ursprünglichen Einheit zweier Seelen erklärt:

Even so, when first I saw you, seemed it, love,
That among souls allied to mine, was yet
One nearer kindred than life hinted of.
O born with me somewhere that men forget,
And though in years of sight and sound unmet,
Known for my soul's birth-partner well enough[5]).

---

[1]) The House of Life, Sonnet, XVII, Seite 80.
[2]) The House of Life, Sonnet XVIII, Seite 80.
[3]) The House of Life, Sonnet X, Seite 78.
[4]) The House of Life, Sonnet XXVI, Seite 83; vgl. The blessed Damozel, Seite 3.
[5]) The House of Life, Sonnet XV, Seite 79.

Eine Mischung von geistlicher und sinnlicher Liebe — wie so manche Dichtung Petrarcas — enthält das 6. Sonett:

> I was a child beneath her touch — a man
> When breast to breast we clung, even I and she —
> A spirit when her spirit looked through me —
> A god, when all our life-breath met to fan
> Our life-blood, till love's emulous ardours ran,
> Fire within fire, desire in deity[1]).

Wie den späteren Minnesängern und den gleichzeitig lebenden italienischen Dichtern erwächst auch dem neuromantischen Dichter aus der Liebe die Seelenkultur.

Eine Verherrlichung der irdischen Liebe ist „The blessed Damozel"[2]): diese, ein verklärter Geist, legt während Engelscharen an ihr vorüberziehen, das Haupt auf das Himmelsgeländer und weint Tränen der Sehnsucht nach ihrem Geliebten auf Erden.

Der junge Rossetti fühlt wie der Minnesänger Wachsmut von Mühlhausen:

> Mir waere ie liep bi ir ze sine
> Dan bi Gote in paradis[3]).

Neben der Liebe gestaltet Rossetti auch den Hasz: drei Tage lang schmilzt Sister Helen das Wachsbild, drei Tage lang läszt sie den Fluch auf dem untreuen Geliebten lasten, so dasz er nicht beichten kann und in die Hölle fahren musz[4]).

In „Sister Helen" wird, wie in „Rose Mary" und in „The King's Tragedy", der Wunderglaube dichterisch verklärt. Zum Teil lag die Verherrlichung des Wunders dem Nachkommen italienisch-katholischer Vorfahren im Blut, zum Teil wurde sie ihm durch Lektüre vermittelt[5]).

---

[1]) The House of Life, Sonnet VI, Seite 76.

[2]) Seite 3.

[3]) M. S. H. I, Seite 327, vgl. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I,Seite 426.

[4]) Seite 64.

[5]) Auszer durch die Balladen Coleridges und Keats' La Belle Dame sans merci, durch Shakespeare und deutsche romantische Schriftsteller. Vgl. Henri Dupré, Un Italien d'Angleterre, Le poète-peintre Dante Gabriel Rossetti, Paris 1921, Seite 23, 103 ff.

Mit 16 Jahren übersetzte Rossetti Bürgers Lenore, später den Anfang des Nibelungenliedes und Hartmann von Aues Armen Heinrich. Weiter las er u. a. Schillers Balla-

Rossettis Dichtung bedeutet in der englischen Literatur einen Gipfelpunkt; dieser Italiener-Engländer ist der erste Dichter, der eine Poesie geschaffen hat, in der die Schönheit des Inhalts und die der Form sich entsprechen, der erste Künstler, der unaufhörlich an der Form seiner Gedichte arbeitete. Nur ausnahmsweise besitzt Swinburnes Poesie diese schöne Einheit. Einer ihrer Fehler liegt darin, dasz der Dichter in seinen Bildern an die Aufnahmefähigkeit des Lesers Anforderungen stellt, denen dieser nicht genügen kann: es ist unmöglich, sich diese zeilenlang durchgeführten Gleichnisse in einem Augenblick in ihrem ganzen Umfang zu verwirklichen. Sie lenken die Aufmerksamkeit auf sich und zerstören die Schönheit des Ganzen[1]). Nur selten sind Swinburnes Gedichte reine Gegenstandskunst[2]), gewöhnlich wirkt seine Dichtung, wie die Shelleys, mehr musikalisch als plastisch, häufig besitzt sie die Kraft und Bewegung, die der Dichter an dem dem Sturm trotzenden Seemöwen[3]) bewundert. Eben so wenig wie in seiner Plastik, weisz Swinburne sich auch in der musikalischen Wirkung seiner Poesie zu beschränken, manchmal strömt er seine Lyrik mit einem derartigen Wortschwall aus, dasz man über diesen Trompetenstöszen und Orgeltönen den Inhalt vergiszt. Dazu ist diese mit gewaltiger Kraft herausgeschmetterte Poesie zum Teil Gedankenlyrik, auch in dieser Hinsicht nähert sich Swinburnes Poesie Shelleys Dichtung; gegen Rossettis reine Kunst bedeuten diese Gedichte aber auch inhaltlich einen Rückschritt.

Auch Swinburne verficht die religiöse und soziale Freiheit des Individuums[4]), daneben spricht er seine Wehmut über die Ver-

---

den, Goethes Erlkönig, die Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und Chamissos Peter Schlemihl.

Dupré weist auf die Verwandtschaft hin zwischen dem 28. Sonett und der Stelle in der Walpurgisnacht, wo Lilith Faust erscheint. Vgl. damit den Namen Lilith der an Coleridges Geraldine erinnernden Heldin in Eden Bower, Seite 109.

Auf dem in der deutschen Romantik beliebten Motiv des Doppelgängers beruht Rossettis Gemälde „How they met themselves"; vgl. Esther Wood, Dante Rossetti and the Pre-Raphaelite Movement, Seite 224.

[1]) Kassner führt als Beispiel der höchsten Entwicklung des sinnlichen Stils die Schilderung der zur Jagd auf den Eber heranziehenden Helden in Atalanta an.

Kassner, Englische Dichter, Seite 125.

[2]) U. a. in The Kings daughter, Poems and Ballads, first series (Heinemann), Seite 276, wo man die „ten maidens in the green corn" vor sich stehen sieht.

[3]) To a Seamew, Poems and Ballads first series, Seite 211.

[4]) Songs before Sunrise, Hertha, Seite 72 ff; Hymn of Man, Seite 93, Before a Crucifix, Seite 81.

Poems and Ballads, first series, Dolores, Seite 154. A Litany, Seite 89, Christmas Antiphones, Seite 67.

gänglichkeit alles Irdischen aus[1]), und in den Chören der Tragödie „Atalanta" den Schmerz darüber, dasz der Kampf des Menschen gegen das Schicksal immer erfolglos ist.

Swinburne ist nicht nur einerseits durch Keats und Rossetti, andrerseits durch Shelley beeinfluszt, auch französische Dichter haben auf ihn eingewirkt[2]). So verwendet er z. B. in „Hertha"[1]) das von Victor Hugo so sehr geliebte Kunstmittel der Gegensätze; in „Laus Veneris"[3]), einem Gedicht das auf eine Erzählung in Maistre Antoine Gagets „Livre des grandes merveilles d'amour" zurückgeht und die Sage vom Venusberg nach der Art eines Dichters der „fleshly school" behandelt, erklingen Baudelairesche Töne, da gestaltet Swinburne „exceeding pleasure out of extreme pain."

Späteren Dichtern ist Swinburne verwandt durch die Weise, wie er in seinem Trauerspiel „Atalanta" einen antiken Stoff auf romantische Weise umdichtet, weiter durch die verhältnismäszig wenigen Lieder, in denen er für ein tief empfundenes Gefühl — häufig die Liebe zur Natur, namentlich zum Meere — eine schöne, geschlossene Form findet. Durch diese Lieder hat er sich die Liebe Stefan Georges erworben[4]).

Mehr als Swinburne ist der junge Morris ein Verherrlicher der Schönheit, geheimnisvoller als Rossetti weisz er die Stimmung des Mittelalters zu gestalten[5]). Da er aber die Farben zu stark aufträgt, da seine Poesie nicht die Verfeinerung besitzt, welche eine Eigenschaft der neuromantischen Dichtung ist, kann man diesen Dichter nicht als ein Bindeglied zwischen Rossetti und einer moderneren Strömung betrachten.

Die „Blätter für die Kunst" charakterisieren die Poesie der Präraphaeliten auf folgende Weise:

---

[1]) Poems and Ballads, first series, Hymn to Proserpine, Seite 67; The Garden of Proserpine, Seite 169.

Poems and Ballads, second and third series, The forsaken Garden, Seite 22.

[2]) Vgl. die Übersetzungen der Poesie Villons, die Gedichte auf Gautier, Hugo, Baudelaire (Ave atque Vale). Poems and Ballads, second and third Series, Seite 33—54, 88; Seite 157, 158; 74, 109; 50.

[3]) Poems and Ballads first series, Seite 11.

[4]) Stefan George, Übertragungen zeitgenössischer Dichter, 2. Auflage, Band II, Seite 27 ff.

[5]) Morris, Defence of Guinevere and other poems, the Tune of seven Towers, Seite 122; The blue Closet, Seite 119; Rapunzel, Seite 71.

Beers II, Seite 326 macht darauf aufmerksam, wie sehr Gedichte wie The Tune of seven Towers und Rapunzel an die Poesie Maeterlincks erinnern.

Vgl. weiter Riding Together, Seite 141; Shameful Death, Seite 102 ; The Wind, Seite 115.

„Präraphaeliten und ähnliche: das gewollte Hervortreten lassen gewisser Eigentümlichkeiten für Beschauer, die das genaue Sehen verlernt und für die man schon sehr stark auftragen musz um bemerkt zu werden"[1]).

Für die deutschen Dichter um 1900 ist Rossettis Kunstbegriff zu eng, für sie darf Wortkunst kein Gemälde sein.

Daneben aber rechnet Stefan George die Präraphaeliten zu den „wichtigsten Geistern, denen man das Wiedererwachen der Dichtung in Europa verdankt"[2]). Und die „Blätter für die Kunst" loben die leuchtende Grazie[3]) der Dichter, welche wieder die lebende und schöne Göttlichkeit der Form auf den Thron gesetzt[4]).

Die deutschen Neuromantiker erkennen also den Wert der schönen Gleichnisse und der sehr gepflegten Form namentlich in Rossettis Dichtung an, betrachten aber die Poesie der Präraphaeliten doch nur als eine Etappe auf dem Weg zu der geistigen Kunst, welche sie anstreben.

Hoch schätzen sie dagegen Ernest Dowson, den von Baudelaire, Verlaine und den Symbolisten sowie von Swinburne beeinfluszten, im engern Sinn als die Präraphaeliten den ausländischen neuromantischen Strömungen verwandten Dichter. Folgende, der „Villanelle of his Lady's Treasures" entnommene Zeilen, charakterisieren die ganze Dichtung dieses Künstlers:

I stole her laugh, most musical,
I wrought it in with artful care[5]).

Dowson will keine Theorien verwirklichen, keine philosophischen Gedanken dichterisch gestalten, seine Stimmungslyrik ist der Ausdruck individueller Gefühle, die er mit „artful care", in geschlossener Form, mit hoher musikalischer Wirkung, daneben mit plastischer Begabung in groszer Schönheit zu gestalten weisz.

Dowson liebt das Kind, er suggeriert uns „the glory of childhood"[6]).

Mehr als die Kindheit verherrlicht er aber die Jugend: wir se-

---

[1]) Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898 Seite 17.
[2]) Vorwort zu den Übertragungen der Zeitgenössischen Dichter.
[3]) Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898, Seite 111.
[4]) Seite 113. [5]) The Poems of Ernest Dowson, 8th Edition, Seite 52.
[6]) Seite 22, vgl. Seite 11.

hen das junge Mädchen in her „flowerlike beauty"[1]), mit Tränen in den Augen über „the burden of the days that are to be."

Die Zeit der Jugend ist die Zeit der Liebe, und die Liebe ist die Herrscherin der Welt, „Love is a mighty Lord!"

Lord over life and all the ways of breath,
Mighty and strong to save
From the devouring grave;
Yea, whose domination doth out-tyrant death,
Thou who art life and death in one,
The night, the sun;
Who art, when all things seem[2]).

Obgleich Dowson hofft, dasz Liebe seine Todesstunde verklären wird:

I will praise Thee, Lord, in Hell, while my limbs are racked asunder,
For the last sad sight of her face and the little grace of an hour[3]).

obgleich „Liebe" für ihn „service" bedeutet[4]), obgleich er im Traum die Geliebte als Heilige erblickt[5]), so weisz er doch, dasz die Liebe zwei Menschen nur kurze Zeit verbindet[6]), und dasz alte Liebe nie wieder erblüht[7]): „life is a masque that changes"[8]). Die Trennung aber soll äuszerlich heiter — „with a smile"[9]) stattfinden:

But touch my hand and say:
„Until to-morrow or some other day,
If we must part"[10]).

Dieser Verfechter einer heiteren Kultur, dieser Schauspieler des Lebens ist — wie der ihm in dieser Hinsicht verwandte deutsche Neuromantiker Hugo von Hofmannsthal — der Dichter der Wehmut, des Pessimismus.

---

[1]) Dowson, Seite 9. [2]) Seite 121. [3]) Seite 66. [4]) Seite 41. [5]) Seite 39.
[6]) Seite 38. [7]) Seite 15. [8]) Seite 141. [9]) Seite 38. [10]) Seite 67.

In music I have no consolation
No roses are pale enough for me[1]).

For, Lord, I was free of all Thy flowers, but I chose the world's sad roses[2]).

Erst nach dem Tode findet der Mensch den Frieden[3]), im Leben erblüht die Ruhe des Gemüts nur dem, der sich vor der Welt verschlieszt: der Nonne[4]), dem Mönch[5]).

Beside the altar, there ist rest[6]).

Die Verwirklichung der Schönheit der inneren Welt erblickt der Mensch nur in „perfumed dreamland"[7]), nur auf seiner Traumwanderung durch „No Man's Land"[8]).

Darum liebt der Dichter vor allem andern „the visionary face, the admirable image, that my dreams have wrought"[9]).

Am schönsten hat Dowson den Traum — zugleicherzeit die Liebe und die Musik — verherrlicht in „The Pierrot of the Minute"[10]).

Take up thy destiny of short delight;
I am thy lady for a summer's night.
Lift up your viols, maidens of my train,
And work such havoc on this mortal's brain.
That for a moment he may touch and know
Immortal things[11]).
Music, my maids! His weary senses steep
In soft untroubled and oblivious sleep,
With mandragore anoint his tirèd eyes,
That they may open on mere memories,
Then shall a vision seem his lost delight,
With love, his lady for a summer's night.
Dream thou hast dreamt all this, when thou awake,
Yet still be sorrowful, for a dream's sake.
I leave thee, sleeper! Yea, I leave thee now,
Yet take my legacy upon thy brow;

[1]) Seite 31. [2]) Seite 65. [3]) Seite 123. [4]) Seite 6. [5]) Seite 124. [6]) Seite 152. [7]) Seite 54. [8]) Seite 72. [9]) Seite 73. [10]) Seite 81 ff. [11]) Seite 91.

Remember me, who was compassionate,
And opened for thee once, the ivory gate.
I come no more, thou shalt not see my face
When I am gone to mine exalted place:
Yet all thy days are mine, dreamer of dreams,
All silvered over with the moon's pale beams:
Go forth and seek in each fair face in vain,
To find the image of thy love again.
All maids are kind to thee, yet never one
Shall hold thy truant heart till day be done.
Whom once the moon has kissed, loves long and late,
Yet never finds the maid to be his mate.
Farewell, dear sleeper, follow out thy fate[1]).

Wie Heiberg in „Syvsoverdag" durch Anna, die Hauptperson seiner Märchendichtung, die Zeit Valdemar Atterdags und die Gegenwart verbindet, so leben wir in Dowsons lyrisch-dramatischem Gedicht, obgleich der Ort nicht wechselt, bald im Reich des Märchens, bald zur Zeit der Madame Pompadour: the Lady of the Moon richtet aus einem „little book, bound deliciously in vellum," aus einem Rokoko-Lehrbuch der Minne, an Pierrot Fragen über das Wesen der Liebe[2]); als Marquise geht die Tochter des Mondes mit einer Lilie als Fächer in Trianon spazieren[3]).

Nicht aus dem Bedürfnis nach mystischem Aufschwung, wie Maeterlinck, sondern aus dem Gefühl der Lebensverzweiflung heraus verherrlicht Dowson das Schweigen.

„What is the use of speech?"[4]) „Silence is best"[5]).

Meisterhaft suggeriert er die Stimmung der „silent sorrow", der „pale silence" in dem Gedicht „O Mors"[6]).

Dowson ist der Dichter der „Beata Solitudo" im Lande des Schweigens.

There all forgetting
Forgotten quite,
We will repose us
With our delight
Hid out of sight.

---

[1]) Seite 115. [2]) Seite 98 f. [3]) Seite 110.
[4]) Seite 36. [5]) Seite 153. [6]) Seite 34.

And men shall travail
And laugh and weep;
But we have vistas
Of gods asleep
With dreams as deep[1]).

Im tiefsten Schmerz bleibt Dowson, der Neuromantiker, der Verherrlicher der Schönheit.

---

[1]) Seite 45.

DRITTES KAPITEL

ROMANTIK UND NEUROMANTIK IN FRANKREICH

In seiner „Psychologie contemporaine" sagt Paul Bourget[1]):

„Parfaitement douée pour l'analyse et pour la logique, la tête française est d'une pauvreté d'imagination qui étonne, si on la compare aux têtes du Nord et à leur magique pouvoir de rêve, aux têtes du Midi et à leur magique pouvoir de vision"[2]).

Dennoch ist Frankreich nicht nur die Heimat der mittelalterlichen europäischen Romantik, sondern auch das Land, in dem zum ersten Mal Gedanken und Gefühle ausgesprochen wurden, welche die Strömung um 1800 ankündigten. Rousseau bahnte ihr durch die in seinen Werken zum ersten Mal ausgesprochene Ansicht, dasz der durch gesellschaftliche und staatliche Bande gefesselte Mensch zur Natur zurückkehren müsse, den Weg. Aber auch in den Jahrhunderten zwischen den zwei romantischen Höhepunkten flosz die Strömung weiter; deutlich zeigt sie sich in dem Leben und der Kunst der burgundischen Lande während des ausgehenden Mittelalters[3]) und in der durch die Poesie der Nachfolger Petrarcas beeinfluszten Dichtung der Plejaden. Sogar in der klassischen Zeit tritt sie hie und da ans Tageslicht.

Mit dieser sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder an die Erdoberfläche hervorwagenden französischen Strömung flosz in Chateaubriands Dichtungen „René" und „Atala" eine englische und eine durch Rousseau und englische Dichter beeinfluszte deutsche Gefühlsrichtung zusammen. In diesen beiden Werken wurde zum ersten Mal das neue Gefühl der Wehmut laut, das sich bei diesem Dichter zwar einerseits aus seiner Religiosität

---

[1]) Band I, Seite 145.
[2]) Vgl. Spenlé, Novalis, Seite 165.
[3]) Vgl. Huizinga, Herfsttij der Middeleeuwen.

und der inneren Unruhe seiner Jugend erklären läszt, andrerseits aber auf der Lektüre Ossians und Werthers beruht[1]).

Wie Chateaubriands Naturbeschreibungen als Wortkunst manchmal an die Poesie einer späteren Zeit heranreichen[2]), so stöszt man in seiner Dichtung auch hie und da auf Gefühle, die sich, kräftiger gestaltet, erst in der Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden.

So atmet z. B. die Szene in der Klosterkirche in „René"[3]) die Stimmung der Poesie Baudelaires und des ersten Teils von Villiers de l'Isle Adams „Axel", „Le monde religieux"; im Geiste Maeterlincks heiszt es von den Natchez: „assis tranquillement sous vos chênes, vous laissiez couler les jours sans les compter, vous arriviez mieux que moi au résultat de la sagesse comme l'enfant entre les jeux et le sommeil"[4]). Und wenn René, „le jeune homme plein de passions, assis sur la bouche d'un volcan"[5]) nicht weisz, woher ihm diese Schwermut kommt, so wird man an Verlaines Lied „Il pleure dans mon cœur" erinnert, in dem der Dichter „ce deuil sans raison" durch das Bild des leise, aber ununterbrochen tropfenden Regens gestaltet[6]).

Auch Benjamin Constant kennt „la mélancolie et la passion moderne." Seiner Freundin, Belle van Zuylen, schrieb er: „La vie n'est bonne que pour qui a souffert et sait souffrir"[7]).

Alfred de Musset schildert auf den ersten Seiten seines Werkes „La Confession d'un enfant du siècle" die Atmosphäre des werdenden Pessimismus, „du sentiment de malaise inexprimable"[8]), und sucht das Gefühl des Weltschmerzes aus den Enttäuschungen, welche die Zeit mit sich brachte und der Einwirkung der deutschen und der englischen Literatur zu erklären. De Musset flucht Goethe und Byron, weil diese Dichter durch ihre Werke, namentlich durch „Werther", „Faust" und „Manfred" einen so verhängnisvollen Einflusz ausgeübt hätten. Aber, fügt er hinzu, auch wer

---

[1]) Gautier, Histoire du Romantisme 1911, Seite 4, faszt Chateaubriands Bedeutung mit den folgenden Worten zusammen: „Dans le génie du Christianisme il restaura la Cathédrale gothique, dans les Natchez il rouvrit la grande nature fermée, dans René il inventa la mélancolie et la passion moderne."

[2]) Z. B. die Beschreibung des Gewitters in Atala, édition Flammarion, Seite 49.

[3]) René, édition Flammarion, Seite 134.

[4]) Atala, Seite 49.

[5]) Gautier, Histoire du Romantisme, Seite 4.

[6]) Paul Verlaine, Œuvres complètes, Albert Messein éditeur I, Seite 155.

[7]) Vgl. Benjamin Constant door Fenna de Meyier. Elsevier, Juli 1913, Seite 35.

[8]) A. de Musset, Œuvres complètes, La renaissance du Livre, Seite 3.

diese Dichtungen nicht las, erlag dennoch der Stimmung der Zeit; sie war ansteckend.

Mit besonderer Vorliebe wurden während der ersten Jahrzehnte nach dem Sturz Napoleons Lamartines „Méditations" gelesen. „In diesem Buch fand die Zeit einen Dolmetsch ihrer Gefühle und alles dessen, was sich ihr im tiefsten Innern regte, ein Bild ihres idealen Sehnens, das in den zartesten, schönsten Farben des Traumes spielte. Es wurde durchaus nicht als ein Fehler empfunden, dasz sich hier keine gesteigerte Leidenschaft, wie keinerlei Neigung fand, die düstern, schrecklichen Seiten des Menschenlebens, überhaupt das Leben, wie es ist, zu sehen. Nach einer Zeit, in welcher so viele Instinkte hatten erstickt werden müssen, freute man sich dieses rein poetischen Instinktes, dieses so melodiösen Dichters, der wie er sagte, einen Akkord für jedes Gefühl und jede Stimmung hatte"[1]).

Ein poetisch wertvollerer Ausdruck dieser auf die ereignisvollen Jahre folgenden Zeit ist das Werk Alfred de Mussets. Diese im engern Sinn romantische Dichtung, die Gestaltung der aus dem zerrissenen Gemüt des Dichters emporsteigenden Gefühle, ist die wehmutsvolle Verklärung der Vergänglichkeit alles Irdischen:

L'homme est un apprenti, la douleur est son maître[2]).

De Musset fühlt nicht wie Francesca di Rimini:

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria,[3])

sondern er erblickt in der Erinnerung an Zeiten des Glücks den groszen innern Schatz, der den Menschen über den Schmerz des Lebens tröstet[3]).

Der dritte Dichter dieser Zeit, der junge Victor Hugo, wird gewöhnlich als das Haupt der romantischen Schule in Frankreich betrachtet. Seine Gedanken über Poesie hat er in dem Vorwort zu „Cromwell" niedergelegt. Maurice Souriau weist in seinem Werk

---

[1]) Brandes, Die Reaktion in Frankreich, 1. Auflage, Seite 235.
[2]) De Musset, Œuvres complètes, Seite 337. [3]) Dante, Inferno V, 121 ff.

„La préface de Cromwell" nach, dasz sich in des Dichters Kunstansichten sehr verblaszte Jugenderinnerungen an Spanien und Italien mit einer geringen Beeinflussung durch Shakespeare und A. W. Schlegel verbinden und dasz Manzoni, noch mehr aber Chateaubriand und Madame de Staël den Dichter beeinfluszt haben[1]).

Victor Hugos Ansicht ist es, dasz die moderne Kunst, wie es das Mittelalter getan, das Häszliche, das Groteske künstlerisch verwerten soll: „elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière"[2]).

Die Romantik ist nach des Dichters Ansicht die Kunst, welche diese Gegensätze neben einander stellt. Ihre höchste Form, zugleicherzeit die für das 19. Jahrhundert geeignetste Dichtungsgattung ist das Drama, das sich in Bezug auf Handlung und Sprache so viel wie möglich der Wirklichkeit annähern soll. Deshalb werden die Einheiten des Ortes und der Zeit, wie die Vertrautenrollen der klassischen Tragödie verworfen[3]).

Dasz das Werk eines Dichters mit diesem aus der Reaktion gegen den Klassizismus enstandenen fast naturalistischen Kunstprogramm keine Romantik im engern Sinn, keine „Darstellung des Gemüts" ist, leuchtet ein[4]). An Innigkeit steht Victor Hugos Dichtung hinter de Mussets und Lamartines Lyrik zurück. Dagegen übertrifft er diese beiden Dichter durch seine Sprachgewalt. Hugo ist der Rhetoriker, der Deklamator, der Virtuose, der durch die Kunst der Antithesen zu wirken, der Künstler, der die Sprache zu orchestrieren weisz[5]). Der Dichter, der von de Musset zu Verlaine und den Symbolisten hinüberführt, ist er aber nicht. Dieses Bindeglied bildet die Poesie der dii minores der damaligen französischen Literatur, die Dichtung Maurice de Guérins, Madame Desbordes — Valmore, Gérard de Nervals. Der Lyrik dieser Dichter eignet die Innigkeit, welche der Poesie Hugos gewöhnlich fehlt[6]).

[1]) Souriau, La préface de Cromwell, Seite 1—44.
[2]) Seite 191. [3]) Seite 217, 223, 231.
[4]) Neophilologus 1922, S. Braak, Novalis et le Symbolisme, Seite 247.
[5]) Brunetière, L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle I 1909, Seite 201.
[6]) Neophilologus 1922, Seite 243 ff. Braak nimmt m. E. ohne genügenden Grund an, dasz Guérin von Novalis beeinfluszt worden ist.

Die immer wachsende Strömung des Pessimismus findet ihre Fortsetzung in der Poesie de Vignys, Leconte de Lisles, Baudelaires, Dichter, welche, obgleich Klassiker der Form, dem Gefühl nach Romantiker sind.

De Vigny gestaltet namentlich das Leid der Führer der Menschheit, den Schmerz „d'être puissant et solitaire"[1]). Nach des Dichters Ansicht aber helfe der Stoizismus dem Menschen, das Leben zu ertragen[2]).

Diesem Philosophen, der sich am liebsten in seine „Tour d'ivoire" zurückzog, war es nicht möglich, seine Gefühle unmittelbar zu äuszern, nur unter dem Schleier des Symbols wagte er es, sie in seiner Poesie zu gestalten. So ist er der Vorläufer der neuromantischen Dichter, welche das Sinnbild als Kunstmittel verwenden.

Gelingt es de Vigny zwischen der Welt in seinem Innern und der Welt der Wirklichkeit einen Ausgleich zu finden, für Leconte de Lisle ist diese Möglichkeit ausgeschlossen. Lemaître nennt die Lebensauffassung dieses Dichters so „horriblement triste", dasz damit verglichen, das Leid Renés uns berühre wie die Wehmut eines Bourgeois[3]).

La nature se rit des souffrances humaines
Et garde pour sa part le calme et la splendeur[4]).

Dem Menschen mit seinen Idealen bleibt nichts übrig, „pas même la poussière"[5]). Der Tod erscheint als die einzige Rettung[6]).

Nicht nur der Mensch ist unglücklich, auch das Tier kennt die Melancholie, denn Mensch und Tier sind verschiedene Formen derselben Naturkraft. Auf dieser Auffassung beruhen die vielen Gedichte, in denen der Schmerz der Tiere geschildert wird. Namentlich aus „Les Hurleurs"[7]) der Schilderung der „angoisse inconnue" der Hunde, spricht neben der Angst der Tiere, die Lebensverzweiflung des Dichters.

---

[1]) De Vigny, Œuvres complètes I, édition Delagrave (édition définitive), Seite 5.
[2]) Auch das Tier kennt den Stoizismus, vgl. La Mort du Loup, Seite 222.
[3]) Lemaître, Les Contemporains, II, Seite 20.
[4]) Poèmes barbares, édition Lemerre, Seite 170.
[5]) Seite 8. [6]) Seite 229. [7]) Seite 172.

Die Lebensauffassung Baudelaires, des dritten groszen Pessimisten, faszt Henri de Régnier in folgender Weise zusammen:

„Pour Baudelaire l'homme est mauvais dans un monde mauvais, où une influence satanique se mêle à sa vie et y engendre le péché, l'ennui et le dégoût. Et quel remède à la lourde tristesse du mal? Sera ce l'amour, le rêve, le vin, l'art? Sera ce la mort?"[1])

Von diesem Lebensschmerz zeugen u. a. die Worte, welche der Dichter beim Anblick einer Statue spricht:

Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu,
Et parce qu'elle vit! Mais ce qu'elle déplore
Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,
C'est que demain, hélas! il faudra vivre encore!
Demain, après-demain et toujours! — comme nous![2])

Namentlich für den Künstler ist das Leben eine Qual:

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Les ailes de géant l'empêchent de marcher[3]).

In manchen Augenblicken erschreckt den Dichter selbst die Natur:

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales;
Vous hurlez comme l'orgue.

Je te hais, Océan! tes bonds et tes tumultes
Mon esprit les retrouve en lui![4])

Mit Vorliebe gestaltet Baudelaire den Hasz:

Ange, plein de bonté, connaissez vous la Haine,
Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,
Quand la Vengeance bat son infernal rappel,
Et de nos facultés se fait le capitaine?[5])

---

[1]) Vorwort ohne Seitenzahl zu Les Fleurs du Mal et autres poèmes. La renaissance du livre.

[2]) Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Calmann-Lévy, Seite 115.

[3]) Seite 89. [4]) Seite 204. [5]) Seite 150, vgl. u. a. Seite 160, Seite 196.

Der Dichter fragt sich:

Ne suis je pas un faux accord
Dans la divine symphonie
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord?

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir![1])

Das Leiden aber läutert den Menschen:

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés[2]).

Infolge dieser Läuterung ist der Dichter imstande zu der Geliebten wie zu einer Heiligen emporzublicken:

A la très chère, à la très belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
A l'ange, à l'idole immortelle
Salut en immortalité[3])!

Die Geliebte spricht zu ihm:

.... Je suis belle et j'ordonne
Que pour l'amour de moi vous n'aimiez que le Beau;
Je suis l'Ange gardien, la Muse et la Madone[4]).

Manchmal aber mischt sich auch in die Heiligenverehrung der Ton der „vorace Ironie":

Je t'adore, o ma frivole
Ma terrible passion
Avec la dévotion
Du prêtre pour son idole[5]).

---

[1]) Seite 240, 241. [2]) Seite 87. [3]) Seite 227. [4]) Seite 148. [5]) Seite 176.

Enfin, pour compléter ton rôle de Marie,
Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai dans ton cœur pantelant,
Dans ton cœur sanglotant, dans ton cœur ruisselant![1])

In diesen Zeilen lernen wir Baudelaire kennen als den Dichter der komplizierten Gefühle, der Freude am Schmerz, der Lust an der Sünde, als den Schöpfer der „Fleurs du Mal".

Obgleich die Wirklichkeit für den Dichter das Reich der Nüchternheit ist:

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?[2])

betrachtet er sie doch als den Abglanz, das Symbol, einer höheren Welt.

Durch die Schönheit wird dem Menschen der Einblick in das Reich der Ewigkeit gewährt. Es ist Baudelaire aber nicht möglich, sich diesen inneren Glauben rein zu erhalten; es regt sich der Zweifel, ob die Schönheit eine Botin des Himmels oder eine Gesandtin der Hölle sei und so bekommt die Verklärung des Ewigkeitsgedankens des Dichters die Färbung des Satanischen:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu!
Si ton œil, ton souvenir, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rhythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?[3])

---

[1]) Les Fleurs du Mal, Seite 175. [2]) Seite 101. [3]) Seite 117.

In dem Gedicht „Correspondance"[1]) wird die Synthese aller Sinneswirkungen in dieser Welt voller Symbole gestaltet:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Und im Geiste Maeterlincks heiszt es:

Celui dont les pensers, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
Qui plane sur la vie et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes[2]).

Die Auffassung der Wirklichkeit als das Symbol einer Welt der Schönheit macht Baudelaire in höherem Sinn als de Vigny zu dem Vorläufer der Symbolisten. Neben dem Dichter der „Fleurs du Mal" hat aber auch Verlaine auf die französische Neuromantik eingewirkt. Verlaines Wert liegt hauptsächlich darin, dasz er seine Gefühle als eine vollkommene Einheit von Inhalt und Form, von Bild, Klang und Rhythmus in einer Sprache zu gestalten weisz, welche der Wirkung der Musik erstaunlich nahe kommt. Wie z. B. in „Chanson d'Automne"[3]) war noch niemals in französischer Sprache gesungen worden:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone[3]).

[1]) Seite 92. [2]) Seite 91. [3]) Verlaine, Œuvres complètes I, Seite 33.

Die Anforderungen, denen ein Gedicht genügen musz, faszt Verlaine in „l'Art poétique"[1]) zusammen.

An erster Stelle soll Poesie musikalisch sein:

De la musique avant toute chose.

Der Dichter ging in dieser Hinsicht so weit, dasz er in den „Romances sans paroles" Gedichte schuf, in der er, im Geist der Frühromantik, blosz durch den Klang zu wirken suchte.

Im Geiste Friedrich Schlegels und Coleridges ist die Bedeutung, welche Verlaine auf die poetische Dunkelheit legt:

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance!

Und in Strophen, die deutlich den Einflusz Rimbauds zeigen, schlieszt Verlaine sein Gedicht:

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours,

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym —
Et tout le reste est littérature.

Zeigt Verlaine in seiner Auffassung der Poesie eine innige Verwandtschaft mit den Dichtern der Frühromantik [2]), wie sie ist

---

[1]) Verlaine, Œuvres complètes, I, Seite 313.

[2]) Auch durch ein Gedicht wie Ballade de la Vie en rouge, II, Seite 184, in der uns Verlaine durch Worte die rote Farbe zu suggerieren sucht, ist er der deutschen Frühromantik, namentlich Tieck verwandt.

auch er an erster Stelle der Sänger der Liebe. Den Dichter quält „la fureur d'aimer"[1]), er kennt die Liebe in ihren verschiedenen Schattierungen und gestaltet sie als Freundschaft und Frauenliebe, aber auch als Marienverehrung und Gottesliebe. Das grosze irdische Liebesglück erlebt auch er nur im Traum:

> Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
> D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,
> Et qui n'est chaque fois, ni tout à fait la même
> Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend[2]).

Verlaine, der Sänger der „inquiétude profonde", gehört mit Baudelaire zu den Dichtern der Dekadenz. Keiner hat diesen Begriff so sehr gehoben und diese Gefühlsrichtung so poetisch umschrieben wie er:[3])

„J'aime le mot décadence tout miroitant de pourpre et d'or. J'en révoque toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot suppose au contraire des pensées raffinées d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intenses voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire; il respire le fard des courtisanes, les jeux du cirque, le souffle des belluaires, le bondissement des fauves, l'écroulement dans les flammes des races épuisées par la force de sentir, au bruit envahisseur des trompettes ennemies. La décadence, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone, masquant des fleurs son agonie. C'est encore, si vous voulez prendre des exemples moins éloignés de nous, les marquises marchant à la guillotine avec un sourire et le souci de ne pas déranger leur coiffure. C'est l'art de mourir en beauté."

Dieses dekadente Fühlen, das durch die sozialen Verhältnisse in Frankreich nach der Niederlage des Jahres 1871 genährt wurde[4]), findet sich in der Poesie der Dichter der Neuromantik wieder.

---

[1]) Verlaine, Œuvres complètes II, Seite 80. [2]) I, Seite 15.
[3]) Ernest Raynaud, La mêlée symboliste, Seite 64.
[4]) Vgl. das Vorwort zu Bourgets Roman Le Disciple, Seite 3, 4. Vgl. Jean Dornis, La sensibilité dans la poésie contemporaine 1885—1912, Seite 1.

Mallarmé gestaltet es als die Empfindung des überbewuszten Kulturmenschen:

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres[1]).

Auch Rimbaud kennt es:

„J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rhythmes naïfs.

Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations, républiques sans histoires, guerres de religion étouffées, révolutions de mœurs, déplacements de races et de continents"[2]).

Die französischen Neuromantiker wollen eine Poesie, die als Stimmungskunst der Musik verwandt ist und wie diese das Dunkle, Geheimnisvolle der menschlichen Seele gestaltet. Obgleich diese Dichter gerne das Symbol anwenden, ist doch auch nach ihrer Ansicht eine unmittelbarere poetische Gefühlsgestaltung möglich, „il suffit d'exprimer les secrètes correspondances des choses avec notre âme"[3]).

Wie die Frühromantiker und die Präraphaeliten streben auch die Symboliker nach einer Synthese mehrerer Künste: ihre Wortkunst soll zugleicherzeit Gesang sein. Mallarmé, der ehemalige Parnassien, der erst durch den Einflusz der Kunst moderner Maler, namentlich durch die Gemälde Manets, zum Dichter von „L'après-midi d'un Faune"[4]) wurde[5]), träumte von einem Werk, das wie die Schöpfungen Richard Wagners, eine Synthese der Musik, der Literatur und der bildenden Künste werden sollte. Aus diesem Drang nach Synthese geht auch Rimbauds Spiel der vertauschten Sinne hervor: „J'inventai la couleur des voyelles, A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert[6]), sowie René Ghils naiver

[1]) Mallarmé, Poémes, 9ième edition, Seite 43.
[2]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 284, 285.
[3]) Pellissier, Le mouvement littéraire contemporain, Seite 177.
[4]) Mallarmé, Poésies, Seite 73. R. de Gourmont sagt in seinem Werk: Mallarmé et l'idée de décadence von Mallarmés Dichtung, sie sei „le plus merveilleux prétexte à rèveries qui ait encore offert aux hommes fatigués d'affirmations lourdes et inutiles: une poesie pleine de doutes, de nuances changeantes et de parfums ambigues". Vgl. van Bever et Léautaud, Poètes d'Aujourd'hui I, Seite 347.
[5]) Diese Dichtung inspirierte Debussy zu seiner gleichnamigen Komposition.
[6]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 285.

Versuch, die Sprachlaute mit Musikinstrumenten zu vergleichen: A Orgel, I Geige, O Kupfer, Ü Flöte, T. D. H. Harfe[1]).

Die französische Neuromantik ist eine Poesie der Verinnerlichung im Geiste Novalis'. Namentlich Maeterlinck zeigt sich in seinen Anschauungen und Empfindungen der frühromantischen Strömung aufs innigste verwandt. Auch in seiner Poesie findet sich die Verherrlichung der Liebe, des Kindes, des Traums. In der von „La Princesse Maleine" zu „Aglavaine et Sélysette" führenden Dramenreihe gestaltet er nicht, wie es so häufig die Tragödiendichter vor ihm getan, „la vie violente et la vie d'autrefois", sondern „l'existence d'une âme en elle-même au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive, le dialogue solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée, les pas hésitants et douloureux d'une vie qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté et de son Dieu."[2]) Nach Maeterlincks Ansicht fängt die wirkliche Tragik erst an, nachdem der heftigste Schmerz und die Gefahren vorüber sind. „Schuldig" werden die Gestalten dieses Dichters eigentlich nie. Denn ihre Seele schwebt über ihren Worten und ihren Taten; nur für Kinder und Einfältige bemerkbar, kann sie rein aus den grösszten Verbrechen hervorgehen.

Villiers de l'Isle-Adam berührt sich namentlich durch sein Drama „Axel" mit der deutschen Frühromantik, aber auch sonst finden sich in seinen Werken Aussprüche, die wie die Übersetzung eines dem „Athenäum" entnommenen Fragmentes anmuten. So heiszt es z. B. in „Elen": „La science ne suffit pas, vous finirez par vous mettre à genoux"[3]). Maître Janus spricht im Geist der deutschen Ich-philosophie, wenn er zu Axel sagt: „Tu n'es que ce que tu penses"[4]), „spiritualise ton corps, sublime-toi"[5]), „car tu possèdes l'être réel de toutes choses en ta pure volonté et tu es le dieu que tu peux devenir"[6]).

In Augenblicken mystischer Ekstase gelang es Rimbaud sich zum Göttlichen aufzuschwingen: „Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur qui est du noir et je vécus, étincelle d'or et de la lumière nature[7]).

---

[1]) Dornis, La sensibilité dans la poésie contemporaine, Seite 8.
[2]) Le trésor des Humbles, 120ième édition, Seite 161, 162.
[3]) Angeführt in Clerget, Villiers de l'Isle-Adam, Seite 45.
[4]) Axel, Collection Gallia, Seite 189.
[5]) Seite 190. [6]) Seite 188. [7]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 292.

Maeterlincks schon erwähnte Auffassung des Tragischen ist die notwendige Folge seiner inneren Überzeugung, dasz der Mensch ein Teil des Universums ist, in dem sich alles gegenseitig beeinfluszt:

„Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sous sa conscience toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, — il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur"[1]).

Im Geiste Maeterlincks empfindet Rimbaud sein dichterisches Schaffen als ein mystisches Erlebnis: „Le poète trouve expression non plus en cherchant les mots, mais au contraire en se mettant dans un état de silence et en faisant passer sur lui la nature, les espèces sensibles „qui accrochent et tirent"[2]).

In der Poesie der französischen Neuromantik findet sich, wie in der Neuromantik überhaupt, der Individualismus zum Ich-kultus gesteigert.

In Mallarmés durch die Poesie Baudelaires beeinfluszter Dichtung „Herodiade" antwortet die Prinzessin auf die Frage ihrer Amme:

pour qui, devorée
D'angoisses, gardez-vous la splendeur ignorée
Et le mystère de votre être?

---

[1]) Le trésor des Humbles, Seite 168.
[2]) Brief vom 15. Mai 1871, vgl. Claudel, Vorwort zu den Œuvres de A. Rimbaud, Seite 10.

mit den Worten:

Pour moi[1]).

Aus der Ausbildung der Persönlichkeit geht die innere Einsamkeit hervor. Villiers' de l'Isle-Adam klagt: „Je me suis toujours senti seul."[2]) Rimbaud aber liebt das Alleinsein als die notwendige Folge seiner unbezwinglichen Wanderlust:

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi, plein de tristesse, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.[3])

Die französische Neuromantik ist eine Dichtung der Wehmut, in der aber der Pessimismus früherer Dichter häufig zur Sehnsucht gemildert ist.[4]) Aber auch aus der Poesie der Symbolisten spricht der Schmerz, dasz die Schönheit der inneren Welt in der Wirklichkeit nicht wiederzufinden ist. Blosz Rimbaud gesteht:

J'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir.[5])

je me suis baigné dans le poème
De la mer infusé d'astres et lactescent —[6])

Wer die höchste innere Schönheit, das Glück der Liebe erlebt hat, musz sterben. „Toutes les réalités demain que seraient-elles en comparaison des mirages que nous venons de vivre?"[7]) sagt Axel zu Sara. Der Wunsch zu sterben geht also bei Villiers' Liebespaar nicht, wie bei Tristan und Isolde, aus der Sehnsucht hervor, sich in die Unendlichkeit aufzulösen[8]), sondern sie ist die Folge des untrüglichen Gefühls, dasz auch das Schönste im Leben verblassen musz.

Die flämischen Dichter Verhaeren und Maeterlinck aber stimmen freudigere Töne an.

---

[1]) Stéphane Mallarmé, Poésies, Seite 61, 62.
[2]) Clerget, Villiers de l'Isle-Adam, Seite 132.
[3]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 90.
[4]) Dornis, La sensibilité dans la poésie contemporaine, Seite 28.
[5]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 86.
[6]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 85.
[7]) Axel, Seite 259.
[8]) Tristan und Isolde III, 2.: „In ungemess'nen Räumen, Übersel'ges Träumen".

Dem ersteren erblüht das Glück aus dem den Flamändern angeborenen Sinn für die Wirklichkeit. Verhaeren bewundert die Kraft, wo immer er sie erblickt:

La force est sainte.
Il faut que l'homme imprime son empreinte,
Violemment, sur ses desseins hardis:
Elle est celle qui tient les clefs du paradis
Et dont le large poing en fait tourner les portes[1]).

Maeterlinck, in dem die Gefühle der primitiven Maler seiner Heimat noch leben, ist folgender Ansicht:

„Nous vivons tous dans le sublime. Ce qui nous manque, ce ne sont pas les occasions de vivre dans le ciel, c'est l'attention et le recueillement, et c'est un peu d'ivresse d'âme"[2]).

Im Wesentlichen trägt die Poesie der Symbolisten das Gepräge des Geheimnisvollen. Mallarmé sucht seinem Werk den Charakter der Unbestimmtheit zu verleihen, indem er dem Wort eine abweichende Stellung im Satz gibt. Rimbaud gesteht: „J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable, je fixais des vertiges"[3]). Maeterlinck suchte in seinen Dramen das Dunkle, das er bei Shakespaere fand, noch zu übertreffen[4]).

Dem gesteigerten individualistischen Sinn der Neuromantik gemäsz dichteten anfänglich einige der jungen Symbolisten, u.a. Laforgue, in freien Versen; sie fühlten das Bedürfnis, jedes ihrer Gefühle in der nur dieser Empfindung entsprechenden Form zu gestalten. Dasz dieses Bestreben zur Prosa führt, zeigt der zweite Teil von Rimbauds „Illuminations", sowie Maeterlincks „La Princesse Maleine"[6]).

Abgesehen von diesen Versuchen ist die französische Neuromantik eine Kunst der Formenschönheit. Die Worte Villiers' de l'Isle-Adam: „Mes mots sont pesés dans des balances en toile"[7]), könnten von jedem Symboliker gesprochen worden sein.

---

[1]) Emile Verhaeren, Choix de Poèmes, 7ième Edition, L'Arbre, Seite 162. Vgl. Les Moines, Seite 14 ff., Le Vent, Seite 57.
[2]) Le Trésor des Humbles, Seite 232, 233.
[3]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 285.
[4]) Van Hamel, Het Letterkundig Leven van Frankrijk, Seite 162.
[5]) Œuvres de Arthur Rimbaud, Seite 162 ff.
[6]) Vgl. Huret, L'évolution littéraire, Seite 28; vgl. Die Lehrlinge zu Sais.
[7]) Vgl. Clerget, Villiers de l'Isle-Adam, Seite 37.

Durch den Formenkultus setzen die französischen Neuromantiker die literarischen Traditionen ihres Volkes fort. Über die bestehende Literatur hinaus wollen sie, als vollkommene Einheit von Inhalt und Form, eine nur der Schönheit gewidmete Poesie, eine Kunst für die Kunst. Aus dieser Sehnsucht geht die „ivresse lyrique"[1]) der damaligen Jugend hervor, nicht nur die Poesie von Dichtern wie Mallarmé, Rimbaud u.s.w., sondern auch die Gedichte der vielen der Vergessenheit Anheimgefallenen, welche in den ersten Zeitschriften der Dekadenten und Symbolisten erschienen.

Von diesen die Schönheit verherrlichenden Dichtern wurden französische Übertragungen der ersten Gedichte Stefan Georges gelesen, ehe diese Poesie in Deutschland veröffentlicht worden war. Auch in der Zeitschrift „Vers et Prose", die von Paul Fort gegründet worden war um Gedichte und Prosa der Symbolisten zu veröffentlichen, jungen, wesensverwandten Dichtern die Gelegenheit zu geben, ihre Gedichte bekannt zu machen und auf die Poesie ausländischer Dichter, deren Kunst auf denselben Grundsätzen beruhte wie die ihre, hinzuweisen, erschienen Übertragungen Georgescher Gedichte.

Auch Gedichte von Morris und Dowson finden sich in „Vers et Prose". Morris eignet sich zur Aufnahme in diese Zeitschrift durch die Verwandtschaft einiger seiner Balladen mit der Poesie Maeterlincks, Dowson durch seine im engern Sinn neuromantische Poesie.

Und so erkennt, „Vers et Prose" die englische und die deutsche, wie die „Blätter für die Kunst" die englische und französische Schönheitsströmung als wesensverwandt an.

---

[1]) Retté, Le Symbolisme, Seite 68.

VIERTES KAPITEL

ROMANTIK UND NEUROMANTIK IN ITALIEN

Wie die deutsche, so ist auch die italienische mittelalterliche Minnelyrik nur aus der Poesie der Troubadours heraus zu verstehen. Als während des Albigenserkrieges die Provence verwüstet wurde, lag es bei den engen Handelsbeziehungen zwischen Marseille und Genua auf der Hand, dasz die Troubadours ihr Glück bei den gebildeten Aristokraten in Oberitalien versuchten. Denn ihre Kunst war aristokratisch-höfisch und eben dadurch zu internationaler Verbreitung geeignet.[1]) So grosz wurde der Einflusz der Troubadours, dasz einige norditalienische Dichter ihre durch die Kunst der südfranzösischen Sänger inspirierten Lieder in dem ihnen so leicht verständlichen und dem gesprochenen Italienisch[2]) so nahe verwandten Provenzalisch zu dichten anfingen. Zu ihnen gehört Sordello aus Mantua, dem Dante im „Purgatorio"[3]) ein Denkmal gesetzt hat.

Die Troubadours zogen weiter nach Süden, nach Sizilien. Dort hatte sich unter der arabischen, dann unter der normannischen und hohenstaufischen Herrschaft ein reiches Leben entwickelt. Eine vielseitige, aber wenig in die Tiefen der Gesellschaft reichende Bildung glänzte hier an der Oberfläche und zog die provenzalischen Sänger gewaltig an. [4])

Am Hofe zu Palermo, wo Friedrich II, der Hohenstaufe, Künstler und Gelehrte um sich versammelte, wurde von dem Kaiser und seinen Söhnen, von Pier della Vigne, vom Notar Jacopo von Lentino die provenzalische Lyrik genau nachgeahmt; in der Poesie dieser Dichter findet sich dieselbe Verherrlichung der Frauen-

---

[1]) Karl Voszler, Die göttliche Komödie II, I, Seite 635.

[2]) Italien besasz damals infolge staatlicher und sozialer Verhältnisse noch keine Schriftsprache.

[3]) Purgatorio VI 58 ff. [4]) Voszler, Die göttliche Komödie II, I, Seite 686.

schönheit wie in den Liedern der gleichzeitig lebenden provenzalischen und deutschen Sänger; die Sprache aber ist italienisch, die Form die Canzone oder das Sonett.

Guittone d'Arezzo in Toskane dichtete nach dem Muster der sizilianischen Dichter weiter; der ritterliche Geist aber und die verfeinerte Sitte, welche das Gepräge der provenzalischen und der sizilianischen Dichtung bilden, fehlen seiner Poesie ganz.

Im Gespräch mit Bonagiunta im Purgatorio[1]) führt Dante aus, wie sich die Poesie Jacopos von Lentinos und Guittones von seiner eignen unterscheide: diesen Dichtern fehlt, was ihn beseelt, das Erlebnis.

> Io mi son un che, quando
> Amor mi spira, noto, ed a quel modo
> Che ditta dentro, vo significando.

In Bologna war Guido Guinizelli der Dichter, welcher die Traditionen der sizilianischen Schule weiter führte. In seiner Poesie wird, wie in der Dichtung der späteren Troubadours, die irdische Herrin zur sinnfälligen Erscheinung und Offenbarung der Gottheit[2]). Namentlich am Schlusz seines Gedichtes:

> Al cor gentil ripara sempre amore[3])

sieht man deutlich, wie die Frauenminne sich zu einer Art Religion zu entwickeln anfängt:

> Donna — Deo me dira, che presumisti
> Siando l'anima mia a Lui davanti:
> — Lo Ciel passasti e fino a me venisti
> E desti, in vano amor, me per sembianti:
> A me convien la laude
> E a la Reina, del reame degno,
> Per cui cessa ogni fraude!
> Dir li potrò — Tenea, d'Angel sembianza

---

[1]) Canto XXIV, 52.
[2]) Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 447.
[3]) Targioni Tozzetti, Antologia della poesia italiana, Seite 107.

Che fosse del to regno;
Non fea fallo s'eo li posi amanza!

Dante nennt Guido Guinizelli

il padre
Mio, e degli altri miei miglior che mai
Rime d'amore usar dolci e leggiadre[1]).

Guido Guinizelli ist „il padre del dolce stil nuovo". Die Dichter dieses neuen Stils waren im Gegensatz zu den Troubadours rechtgläubig, fromm, wie in Italien überhaupt die Wirkung der Franziskaner-Bewegung tief eingedrungen war.[2]) Alles Irdische und Vergängliche bekam für sie erst Wert durch die himmlischen Gestalten und Vorgänge, die darin verborgen waren und ihrem Blick sich offenbarten. Die Herrin war ihnen eine wundertätige Heilige; indem sie sich ihrer Liebe ergaben, standen sie ohne Aufhören unter dem Eindruck des Ewigen: ihre Seele lebte in Gott. Was sie ganz erfüllte, war das Gefühl frommer Andacht. Dabei vergessen diese Dichter aber nie, dasz ihre Geliebte ein irdisches Wesen ist.

Der Mutter Gottes vergleichbar sitzt Beatrice im Paradies verklärt neben Gottes Thron, weil sie durch ihr Leben auf Erden den Wert des Menschengeschlechts erhöht hat. Auch die „Vita Nuova" ist von der neunzehnten Canzone an eine christlich-religiöse Dichtung, der höfische Frauendienst ist zum christlichen Gottesdienst geworden[3]).

Das Gedankliche in Dantes Liebe wird aber nicht nur hervorgerufen durch die Religion, sondern auch durch das philosophische Bewusztsein des Dichters[4]). Wie durch die ganze Zeit eine Sehnsucht nach Ideen geht, wie Laienkreise in Florenz philosophischen Studien oblagen, so suchten auch die jungen Dichter, namentlich aber Dante, die höfischen Lebenswerte gründlich zu erfassen und mit denen des Christentums in Einklang zu bringen. Und so sind die „Vita Nuova" und die „Divina Commedia" nicht nur religiöse, son-

---

[1]) Purgatorio XXVI, 97 ff.
[2]) Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 448.
[3]) Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 449.
[4]) Vgl. Bierens de Haan, Dante's mystische reis, Seite 22. 23.

dern zugleicherzeit philosophische Dichtungen: die Frauenliebe wird dem Dichter zum Eros im Platonischen Sinn.

Die Dichter des dolce stil nuovo sind keine dienenden Sänger wie die Troubadours, eine freie Neigung inspirierte sie zu ihren Gedichten. Dasz Dantes Dichtung auf einem Erlebnis beruht, beweist der Anfang der „Vita Nuova", derjenige Teil der Dichtung, der vor dem neunzehnten Sonett liegt, vor allem aber der Rest irdischer Gefühle, die der Dichter beim Anblick der Geliebten im Paradies empfindet, wo Beatrice zu ihm spricht:

Tu non se' in terra, si come tu credi[1]).

Durch die Heirat und den bald darauf folgenden Tod der Geliebten muszte die Liebe des Dichters sich immer mehr vergeistigen; die irdische Liebe wuchs zu einer Seelenliebe über den Tod hinaus, wie sie sich vereinzelt auch in der Poesie der Minnesänger, u. a. in den Liedern Heinrichs von Morungen findet. Kein früherer Dichter aber hat dieses Motiv so kräftig herausgebildet wie er.

Im letzten Sonett der „Vita Nuova" weisz der Dichter die Verklärte in Gottes allernächster Nähe. In der auf das Sonett folgenden Prosa deutet Dante auf geheimnisvolle Weise auf eine Vision hin, über welche er uns nicht genauer aufklärt. Es wird vermutet, dasz aus dieser Vision das Bild der Beatrice hervorgewachsen sei, wie es zwanzig Jahre später in der „Divina Commedia" geschildert wird: Die Geliebte aus dem Empyreum herabsteigend, um dem Dichter, dem die eigene Kraft fehlt, zur höchsten Sphäre emporzuhelfen[2]).

Auf der Reise durch die Hölle und den Läuterungsberg hinan, während welcher Virgil den Dichter begleitet, ist diesem der Gedanke an die Geliebte eine Stütze[3]); nachdem er beim Eintritt ins Paradies Beatrice seine menschlichen Sünden gestanden und Reue darüber gezeigt hat, zieht sie ihn durch die Gewalt ihres Blickes immer höher mit sich empor, immer gröszer wird die Gotteserkenntnis des Dichters, immer mehr verklärt sich das Antlitz der Geliebten.

Im Empyreum übergibt sie den Freund dem Heiligen Bernhard

---

[1]) Paradiso I, 91.
[2]) Hauvette, La littérature italienne, 5ième édition, Seite 92.
[3]) Vgl. u. a. Inferno II, 127—133; X, 125—132; Purgatorio VI, 43—49.

von Clairvaux und mischt sich wieder unter die Erwählten um Gottes Thron. Während des von Bernhard von Clairvaux ausgesprochenen Gebetes zieht der Friede Gottes in Dantes Gemüt ein, da geht er auf in die alles umfassende Liebe Gottes. Die Hingabe an die göttliche Liebe ist die höchste menschliche Erkenntnis.

Dieser Auffassung huldigte auch Goethe an seinem Lebensende. Faust, die Verherrlichung der Tat, erhebt sich erst am Schlusz zu einer Verherrlichung der Liebe Gottes. Ebenso wenig wie Dante gelingt es Faust trotz seines strebenden Bemühens, sich zu rein geistiger Höhe zu erheben; als die Engel ihn emportragen, klebt auch ihm noch ein Erdenrest an. Auf Gretchens Bitte, ihn belehren zu dürfen, antwortet die Maler Gloriosa:

Komm, hebe dich zu höhern Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Die Schluszworte von Goethes Dichtung:

Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan.

sind im Sinne Platos und Dantes zu verstehen; nur durch die Erkenntnis der rein geistigen Liebe läutert sich die Seele, erst nach dieser Vergeistigung ist es möglich, das höchste Glück zu empfinden.

Zwei Generationen später als Dante dichtete Petrarca.

Ist Dantes Poesie die Vollendung des mittelalterlichen Denkens und Fühlens, Petrarca ist der Mensch und der Dichter einer Übergangszeit. Die Stimmung der vom Mittelalter zur Renaissance hinüberführenden Zeit spricht besonders deutlich aus dem Brief des Dichters, in dem er beschreibt, wie er den Mont Ventoux bestiegen, die Schönheit der Natur betrachtet und liebevoll nach seinem Vaterland Italien hinübergesehen — dann aber plötzlich zu den Konfessionen des Heiligen Augustinus gegriffen und nicht mehr um sich, sondern in sich geblickt habe[1]).

In Petrarcas Dichtung findet sich dieser Gegensatz zurück: die Liebesleidenschaft des Menschen, der des „carpe diem" eingedenk, das Leben genieszen möchte, kämpft mit dem Bestreben des mit-

[1]) Lettere delle Cose familiari, Le Monnier, Libro quarto, Lettera I, Seite 481.

telalterlichen Mystikers, das Irdische in seiner Liebe zu tilgen, die Geliebte, „Madonna Laura", nur platonisch zu lieben. Und so findet sich in seinem „Canzoniere" bald die Qual des Menschen, der weisz, dasz er die Geliebte nie wird besitzen können[1]) und sich in die Einsamkeit flüchtet, obgleich er fürchtet, dasz auch die Natur um seine Liebe weisz und er also auch in ihr keine Ruhe werde finden können[2]), bald die Versicherung des Dichters, dasz er Laura auch dann lieben werde, wenn sie nicht mehr schön sei[3]), dasz er sie bis zum Tode lieben werde[4]), dasz seine Liebe ihm alle niedrigen Gedanken nehme[5]).

Da stirbt Laura, der Tod trennt den schönsten Körper von der schönsten Seele[6]), der Dichter beneidet den Himmel, wo sich ihre Seele befindet[7]).

Der Tod der Geliebten aber läutert die Liebe des Dichters, und so entsteht im zweiten Teil des „Canzoniere", in „Morte della Madonna Laura" und in den „Trionfi" eine Dichtung im Geiste Dantes. Zu dieser Lyrik gehört das Schönste, was der auch als Mensch vervollkommnete Dichter geschaffen.

Welche Bedeutung die Liebe zu Laura für Petrarca besessen hat, davon zeugt eine Stelle in dem Dialog „De contemptu mundi", worin der Dichter gesteht, wie die Liebe in ihm das Gute erweckt und das Schlechte getötet habe, wie er erst durch sie angefangen habe, Gott zu lieben. Die Liebe besitze die Kraft, den Liebenden zu verwandeln und ihn dem Gegenstand der Liebe an Wert gleich zu machen[8]).

Der Sinn für Verinnerlichung, der sich so kräftig in Dantes und Petrarcas Poesie äuszert, findet eine Fortsetzung in den Werken der Asketen, von denen die Briefe der Caterina de Sienna am berühmtesten geworden sind[9]), weiter in den Predigten, welche Savonorola gegen die entnervende Herrschaft der Medizäer in Flo-

---

[1]) Petrarca, Le Rime, Classici italiani, Fernando Martini, u. a. n°. 132, Seite 199.
[2]) N°. 35, Seite 75. Vergleicht man dieses Sonett mit Dantes „Guido, vorrei che tu e Lapo ed io" — Tutte le Opere di Dante Alighieri, Oxford, Seite 173 — so zeigt sich, in wie viel höherem Masze als Dante, Petrarca individuelles Fühlen gestaltet; Dante will blosz „ragionare d'amore".
[3]) N°. 12, Seite 40. Vgl. Heinrich von Ofterdingen, Heilborn I, Seite 122; Minor IV, Seite 176.
[4]) N°. 168, Seite 229. [5]) N°. 85, Seite 141. [6]) N°. 283, Seite 329.
[7]) N°. 300, Seite 340.
[8]) de Bouchaud, Les poésies de M. A. Buonarotti et de Vittoria Colonna, Seite 27, 28.
[9]) Hauvette, La littérature italienne, Seite 154.

renz richtete. Schlieszlich sind die Übersetzungen Platos und Plotinus' durch den Humanisten Ficino in diesem Zusammenhang zu nennen.

Die Poesie Michel Angelos, des Bewunderers Dantes und Savonorolas, kann als der letzte Ausläufer des mittelalterlichen Geistes der Verinnerlichung betrachtet werden.

Im Geiste Dantes sagt auch er:

S'egli è che'l buon desio
Porti dal mondo a Dio
Alcuna cosa bella,
Sol la mia donna è quella,
A chi ha gli occhi fatti com' ho io.
Ogni altra cosa oblio,
E sol di tant' ho cura[1]).

Oder:

Tanto sopra me stesso
Mi fai, Donna, salire,
Che non ch'i 'l possa dire,
No 'l so pensar, perch'io non son piú desso[2]).

Obgleich es auch Michelangelo nicht möglich war, in seinem Gefühl zu Vittoria Colonna niemals die Grenzen des Geistigen zu überschreiten, obgleich auch seine Poesie die Verklärung eines inneren Kampfes ist:

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio[3]).

brachte auch ihm der Tod der Geliebten die Vergeistigung der irdischen Liebe zur Liebe Gottes[4]).

Der Geist der Lebensfreude lebt weiter in Boccaccios „Decamerone" und in den Dichtungen Pulcis, Bojardos und Ariostos, den blosz aus der Freude am Phantastischen der altfranzösischen chansons de geste und der Ritterromane, als Kunst für die Kunst gedichteten Renaissanceepen. Einen letzten Ausläufer findet die

---

[1]) Michel Angelo, Le Rime, Collezione Universale, Seite 85.
[2]) Seite 109. [3]) Seite 143.
[4]) Vgl. de Bouchaud, Les poésies de M. A. Buonarotti et de Vittoria Colonna, Seite 43—95.

alte Sage, vermischt mit christlichem Stoff, in Tassos, „Gerusalemme liberata". In den Werken dieses Dichters feiert auch der Ritterroman seine letzte Auferstehung[1]) und findet das Schäferspiel seinen schönsten Vertreter[2]).

Wie die Literatur der andern europäischen Länder, so zeigt auch die italienische in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen neuen Aufstieg zur Romantik. Besonders kräftig äuszert sich hier die nationale Tendenz, die freilich, den staatlichen Verhältnissen Italiens zufolge, wie ein roter Faden durch die ganze Literatur geht[3]).

Namentlich Alfieri ist ein begeisterter Anhänger der politischen und sittlichen Befreiung seines Vaterlandes; seine auf klassischen Stoffen beruhenden Dichtungen, in denen er seinem Lande das lang entbehrte Drama schenken wollte, beruhen, wie die Dramen Schillers, auf Freiheitsgedanken[4]).

Parinis Gedicht „Il Giorno" weist durch die ironische Schilderung des Lebens eines jungen, reichen Müszliggängers auf die Stimmung der Revolution hin.

Zu diesen ursprünglich italienischen Gefühlen gesellen sich literarische Einflüsse des Auslands.

So geht Vincenzo Monti in seinem „Pensieri d'Amore" auf „Werther" zurück, in „La Bassvilliana" machen sich Einflüsse Klopstocks geltend, „Il Bardo della Selva nera" ist durch Ossian und Gray inspiriert worden. Ugo Foscolos Dichtung, „Le ultime Lettere di Jacopo Ortis", liegt dasselbe Thema zu Grunde wie Goethes „Werther", mit dem Unterschied, dasz in dem italienischen Werk das Leid des Helden nicht nur die Folge einer aussichtslosen Liebe ist, sondern zugleicherzeit aus dem Schmerz um das Vaterland emporsteigt.

Wie in Frankreich erhoben sich auch in Italien Streitigkeiten über die Grundsätze der neuen Poesie, die Schrift Giovanni Berchets, welche den Kampf eröffnete, hatte als Thema Bürgers Balladen „Lenore" und „Der wilde Jäger"[5]).

---

[1]) Rinaldo. [2]) Aminta.

[3]) Vgl. den Aufsatz Guarnieris in Il nuovo Patto Anno V (1922) Numero 10—13, Seite 411 ff.

[4]) Hauvette, La littérature italienne, Seite 368—376. Vgl. auch Alfieris Autobiographie Vita.

[5]) Hauvette, La littérature italienne, Seite 412.

Die Ideen der neuen italienischen Schule waren sehr gemäszigt und im Grunde nur äuszerlich romantisch: man erhob sich gegen die Verwendung der Mythologie, gegen die peinliche Durchführung der verschiedenen Dichtungsgattungen, gegen die drei Einheiten. Man wollte sich an weitere Kreise des italienischen Volkes wenden als dies in der Kunst der Klassiker möglich gewesen war, durch die Poesie sollte die staatliche und sittliche Erziehung des Volkes vervollkommnet werden.

Manzoni wird als das Haupt der romantischen Schule in Italien betrachtet; ebenso wenig aber wie Hugo ist dieser Dichter ein Romantiker im engeren Sinn. Sein Grundsatz ist: „la letteratura deve proporsi l'utile per iscopo, il vero per soggetto, l'interessante per mezzo"[1]).

Auch Manzonis Dichtung könnte man sozial-politisch nennen: wie er in „Gl' Inni Sacri" nicht die Mysterien der Religion besingt, sondern in dem Glauben das Gefühl erblickt, das alle Menschen verbindet, so besingt er in „Il cinque Maggio" mit Begeisterung den Tod Napoleons[2]). Einen eigentümlichen Gegensatz zu den deutschen Romantikern bildet Manzoni dadurch, dasz er aus seinem Hauptwerk „I promessi Sposi" an dem er, seinem Grundsatz „Pensarci su" gemäsz, immer wieder aufs neue arbeitete, aus Verstandeserwägungen die Liebe ausläszt.

In engerem Sinn Romantiker als Manzoni ist Leopardi, der Dichter des Pessimismus.

Als Kind war auch er voller Lebenshoffnung:

E che pensieri immensi,
Che dolci sogni mi spirò la vista[3]).

Er sah das Leben in himmlischer Schönheit:

La sua vita ingannevole vagheggia,
E celeste beltà fingendo ammira[4]).

---

[1]) Lettera al marchese Cesare d'Azeglio sul romanticismo, Ancona e Bacci, Manuale della letteratura italiana, Seite 285.

[2]) Hauvette, La littérature italienne, Seite 418.

[3]) I Canti di Giacomo Leopardi, (Biblioteca di classici italiani annotati), Vallardi, 1912, Seite 157. [4]) Seite 162.

Als er zum ersten Mal Liebe empfindet, fühlt er mehr den Schmerz als das Glück der Liebe:

Oimè, se quest'è amor, com' ei travaglia![1])

Bald fühlt er sich „ a pianger nato"[2]).
Er gesteht:

Arcano è tutto
Fuor che il nostro dolor[3]).

So grosz ist der Schmerz, den die Liebe mit sich bringt, dasz der Liebende sich den Tod wünschen musz; Liebe und Tod sind Zwillingsgeschwister:

Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
Ingenerò la sorte[4]).

Quando novellamente
Nasce nel cor profondo
Un amoroso affetto,
Languido e stanco insiem con esso in petto
Un desiderio di morir si sente[5]).

Nicht wie Heine sucht Leopardi im Tode die Erfüllung seiner Liebessehnsucht, er hofft nicht mehr, er ist zufrieden, wenn den irdischen Schmerzen ein Ziel gesetzt wird.
Zwar spendet Frauenschönheit dem Mann das höchste Glück:

Raggio divino al mio pensiero apparve,
Donna, la tua beltà. Simile effetto
Fan la bellezza e i musicali accordi,
Ch' alto mistero d'ignorati Elisi
Paion sovente rivelar[6]).

Der Mann liebt nicht die irdische Frau, sondern die Geliebte wird zum Ideal

---

[1]) Seite 7 [2]) Seite 11. [3]) Seite 109. [4]) Seite 196. [5]) Seite 198. [6]) Seite 218.

l'amorosa idea,
Che gran parte d'Olimpo in se racchiude[1]).

Er liebt das Bild der Geliebten noch lange, nachdem die irdische Frau gestorben:

quella Diva
Che già vita, or sepolcro, ha nel mio core[2]).

Dieses Gefühl ist Leopardi nicht, wie den Dichtern des dolce stil nuovo, aus dem Denken entstanden, es ist vielmehr aus der Verzweiflung geboren. Mit den Minnesängern, mit Dante, mit Rossetti teilt Leopardi die Ansicht, dasz Liebe zur Sittenschönheit führt:

Sempre i codardi, e l'alme
Ingenerose, abbiette
Ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
Subito i sensi miei;
Move l'alma ogni esempio
Dell'umana viltà subito a sdegno
Di questa età superba,
Che di vote speranze si nutrica,
Vaga di ciance, e di virtù nemica;
Stolta, che l'util[3]) chiede
E inutile la vita
Quindi più sempre divenir non vede;
Maggior mi sento[4]).

Nur derjenige stirbt mit der Liebe im Herzen, dem sie im „Augenblick des ewigen Trennens" zu teil wird.[5])

Nicht nur die Liebe, sondern alles Irdische ist vergänglich:

E fieramente mi si stringe il core,
A pensar come tutto al mondo passa,

---

[1]) Seite 219. [2]) Seite 221. [3]) Auch hier die Betonung des Nützlichen.
[4]) Leopardi, Rime, Seite 190. 191. [5]) Consalvo, Seite 204. ff.

E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
Il di festivo, ed al festivo il giorno
Volgar succede, e se ne porta il tempo
Ogni umano accidente[1]).

Nur der Schmerz ist ewig, Freude bedeutet nur eine Unterbrechung:

Uscir di pena
E diletto fra noi[2]).

Wie für Leconte de Lisle, ist auch für Leopardi die Natur der Inbegriff aller Grausamkeiten:

Come d'arbor cadendo un picciol pomo,
Cui là nel tardo autunno
Maturità senz' altra forza atterra,
D'un popol di formiche i dolci alberghi
Cavati in molle gleba[3]).

Die Natur verspricht vieles, ihre Versprechungen treten aber nicht in Erfüllung:

O natura, o natura,
Perchè non rendi poi
Quel che prometti allor? perchè di tanto
Inganni i figli tuoi?[4])

Die Jugendgeliebte muszte sterben, nichts blieb von ihr als

una tomba ignuda[5]).

Das Vaterland,

Che fosti donna, or sei povera ancella[6]).

Er fragt sich:

---

[1]) Seite 43. [2]) Seite 172. [3]) Seite 263. [4]) Seite 153. [5]) Seite 155.
[6]) Seite 17.

dov' è la forza antica,
Dove l'armi e il valore e la costanza?[1])

Eins aber hilft dem Menschen das Leben zu ertragen:

Sola discolpa al fato,
Che noi mortali in terra
Pose a tanto patir senz' altro frutto;

Solo un affetto
Vive tra noi: quest' uno
Prepotente signore,
Dieder l'eterne leggi all' uman core[2]).

Aber auch diese Hoffnung schwindet dem Dichter[3]), da bleibt ihm kein einziger Lichtblick mehr übrig.

Könnte man Leopardi mit den französischen Dichtern des Pessimismus, mit de Musset, de Vigny, Leconte de Lisle vergleichen, so zeigt die Poesie Pratis und Aleardis eine gewisse Ähnlichkeit mit Lamartines Dichtung. Wegen der romantischen Stimmung und des Mangels an Gedanken erfreute diese Poesie sich einer groszen Beliebtheit.

Gegen den Romanticismus seines Jahrhunderts wendet sich Carducci, der Sänger der Freiheit[4]), in dessen in strenger, klassischer Form gestalteter Poesie sich dennoch hie und da romantische Elemente nachweisen lassen[5]). Seine „Odi Barbare" erweckten in d'Annunzio den Dichter.

D'Annunzio ist in der italienischen Literatur der erste Sprucharistokrat, der erste Verherrlicher des Wortes:

O poeta, divina è la Parola;
Ne la pura Bellezza il ciel ripose
Ogni nostra letizia; e il Verso è tutto[6]).

---

[1]) Seite 17. [2]) Seite 192. [3]) A se stesso, Seite 213.
[4]) Vgl. Antologia Carducciana, Z. B. Seite 30, Avanti! Seite 78, Dante.
[5]) Vgl. Antologia Carducciana, Z. B. Seite 227, Jaufrè Rudel, Seite 213, Alla stazione in una mattina d'autunno.
[6]) Poesie di Gabriele d'Annunzio, Milano, 1895, Terza edizione II, Seite 104, Sonetti al poeta Giovanni Marradi.

„Un verso perfetto è assoluto, immutabile, immortale; tiene in sè le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue"[1]).

Die Weise wie er dichtet, schildert uns d'Annunzio in den folgenden Zeilen:

„La consonanza gli veniva spontanea, senza ch'ei la cercasse; e i pensieri gli nascevano rimati. Poi, d'un tratto, un intoppo arrestava il fluire; un verso gli si ribellava; tutto il resto gli si scomponeva come un musaico sconnesso; le sillabe lottavano contro la constrizion della misura; una parola musicale e luminosa, che gli piaceva, era esclusa dalla severità del ritmo ad onta d'ogni sforzo; da una rima nasceva un' idea nuova, inaspettata, a sedurlo, a distrarlo dall' idea primitiva; un epiteto, pur essendo giusto ed esatto, aveva un suono debole; la tanto cercata qualità, la coerenza, mancava completamente; e la strofa era come una medaglia riuscita imperfetta per colpa d'un fonditore inesperto il qual non avesse saputo calcolare la quantità di metallo fuso necessaria a riempirne il cavo. Egli, con acuta pazienza, rimetteva, di nuovo nel crogiuolo il metallo; e ricominciava l'opera da capo. La strofe alla fine gli usciva intera e precisa; qualche verso, qua e là, aveva una certa asprezza piacente; a traverso le ondulazioni del ritmo appariva evidentissima la simetria; la ripetizion delle rime faceva una musica chiara, richiamando allo spirito con l'accordo de'suoni l'accordo de'pensieri e rafforzando con un legame fisico il legame morale; tutto il sonetto viveva e respirava come un organismo indipendente, nell'unità. Per passare da un sonetto all'altro egli „teneva" una nota, come in musica la modulazione da un tono all'altro è preparata dall'accordo di settima, nel qual si tiene la nota fondamentale per farne la dominante del nuovo tono"[2]).

Für d'Annunzio, wie für die Frühromantiker, wie für Verlaine soll Poesie musikalisch wirken.

Wie für Shelley ist Musik dem Dichter „chiave d'argento che apri la fontana delle lacrime, ove lo spirito beve finchè la mente si smarrisce; soavissima tomba di mille timori, ove la loro madre,

---

[2]) Il Piacere, 56°. migliaio, Seite 179. [3]) Il Piacere, Seite 182.

l'Inquietudine, simile a un fanciullo che dorme, giace sopita ne' fiori....''[1]).

Sie ist „il solo mezzo conceduto all'uomo per affrancarsi dall' inganno dell' Apparenza e per discoprire nell' universo interiore dell' anima l'Essenza reale delle cose. Non era stata per lui la Musica una Religione?''[2])

Diese musikalische Sprache dient aber nicht dazu, dasz der Dichter dasjenige aufs neue sagt, was schon Tausende Male vor ihm gestaltet worden ist:

Inutilmente voi con le snervate
Braccia sopra le incudini sonore,
Tristi artefici, il verso martellate;
Poi che non dà il metallo anche un bagliore[3]).

Auf dem Boden der Seele ruhen noch unbekannte Schätze:

Ma in grembo al Mare ignoto, ove non mai
Giunsero navi, l'Isola fiorente
Emerge con sue forze occulte e lente
Su da' cerchi de' bianchi polipai[4]).

Der Dichter soll den Erscheinungen der Welt neue Seiten abzugewinnen suchen:

In ogni cerchio genera la Vita
Novelle forme, e chiude ogni conchiglia
Perle che il sol non mai vide, o Poeti[5]).

Die Anregung zu eignen Schöpfungen kommt d'Annunzio häufig aus der Poesie fremder Dichter:

„Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime,

---

[1]) Il Piacere, Seite 248, 249. [2]) Trionfo della Morte, 24°. migliaio, Seite 398.
[3]) Poesie I, Ai poeti I, Seite 273. [4]) Ai Poeti I, Seite 275.
[5]) Ai poeti I, Seite 276.

la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, e dargli, per cosi dire, il „la", una nota che gli servisse di fondamento all' armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca delli argomenti ma alla ricerca dei preludii"[1]).

Die Kunst, welche d'Annunzio anstrebt, ist nicht nur eine musikalische Wortkunst, sie soll, wie das Werk des von ihm hoch verehrten Tonkünstlers Richard Wagner[2]) eine Synthese aller Künste sein.

Sie soll ein Fest sein „de suoni, de' colori e de le forme"[3]).

In diesem Geist spricht Maria von dem Eindruck, den die „Favola d'Ermafrodito" auf sie gemacht hat:

„Nessuna Musica mi ha inebriata come questo poema e nessuna statua mi ha data della bellezza un' impressione più armonica"[4]).

An einer andern Stelle heiszt es: „Io ho eseguita ed ascoltata molta musica. E di ogni Sinfonia, di ogni Sonata, di ogni Notturno, di ogni singolo pezzo in somma, conservo una imagine visibile, un' impressione di forma e di colore, una figura, un gruppo di figure, un paesaggio; tanto che tutti i miei pezzi prediletti portano un nome, secondo l'imagine"[5]).

D'Annunzio sucht die Synthese der Künste zu erreichen, indem er entweder Gemälde zum Vergleich heranzieht[6]), oder uns, im Geist der Präraphaeliten, blosz durch die Kraft seiner Wortmusik, Gemälde vorzaubert.

Zu den schönsten Wortgemälden gehören wohl das Bild der

---

[1]) Il Piacere, Seite 180.

[2]) Vgl. den Schlusz des Romans Il Fuoco, wo es nach dem Tode R. Wagners heiszt: „Il mondo pareva diminuito di valore".

[3]) Vgl. Baudelaire: „les parfums, les couleurs et les sons se répondent", Les fleurs du Mal, Seite 92.

[4]) Il Piacere, Seite 210. [5]) Il Piacere, Seite 202.

[6]) Z. B. in Il Piacere, Seite 212 wird die Farbe von Marias Kleid mit den Farben der Gemälde Rossettis verglichen; Seite 222 vergleicht er die Geliebte mit einer „Annunciazione o una Natività"; Seite 217 sagt der Dichter: „Un sentimento misto, pagano o cristiano emanava dal luogo, come da una pittura mitologica d'un quattrocentista pio"; Seite 90: „Il duca di Beffa mostrava una danzatrice che aveva in su la fronte bianca come il marmo di Luni un' accensione di chiome rosse, a similitudine d'una sacerdotessa d'Alma Tadema".

Vgl. u. a. Poesie II, Seite 269 die Vergleichung seiner selbst mit Dürers Ritter auf dem Gemälde Ritter, Tod und Teufel; vgl. Poesie I, Seite 13, 14, l'èsili virgini di Frate Giovanni; I, Seite 181 die Vergleichung mit den Gemälden Alma Tademas, u. a.

Francesca di Rimini im Fackellicht auf dem Turm ihres Schlosses, und das der tanzenden und in der Pracht ihrer blonden Haare im Feuer sterbenden Basiliola in „La Nave".

Wie die Dichtung der Symbolisten und der deutschen Neuromantiker ist auch die d'Annunzios hervorgegangen aus der Stimmung der Dekadenz, aus dem Gefühl des Erben einer alten Kultur:

Estati, autunni, inverni, primavere,
O vicende costanti, ore infinite,
Che stanchezza m'assale s'io vi penso!

Chi potrà darmi un qualche nuovo senso?[1])

Bevvi, bevvi e ribevvi. Al fine ignota
Non m' è nessuna ebrezza. Tutto osai[2]).

Im Geiste Baudelaires heiszt es:

Principe un tempo amai sotto aurorali
Cieli donne possenti in un paese
Ricco d'antiche selve circomprese
Da meandri di fiumi imperiali.

E fui pugnace; ed infiniti mali
Addussi ai vinti ne le mie contese[3]).

Aus diesem Gefühl erspriesst die Sehnsucht, etwas Neues, Niedagewesenes zu erleben. In der Weise, wie d'Annunzio sich die ersehnten Erlebnisse ausmalt, fühlen wir die Einwirkung Baudelaires, Rimbauds.

Oh al meno goder la visione
Di Roma in fiamme e qualche milione
Di sesterzi pagare un vin di rose![4])

---

[1]) Poesie I, Seite 124. Vgl. Mallarmé, Poésies, Seite 43.
[2]) Poesie I, Seite 127. [3]) Poesie I, Seite 213. [4]) Poesie I, Seite 125.

e tutti i filtri di Medea
Davano ai baci suoi lenti un funesto
Potere. Ella evocava ogni piu rea

Memoria di libidini, l'incesto
Di Mirra, l'onda crètica; o vestita
Di jacinto, solenne, con un gesto

Parea svelare e l'anima stupita
Tutti i misteri chiusi nel Petroma
Sacro e sciorre l'enigma de la Vita.[1])

Dem Dichter André Sperelli — dem Helden des Romans „Il Piacere" legt d'Annunzio folgende Worte in den Mund:

Vuoi tu pugnare
Uccidere? Veder fiumi di sangue?
Gran mucchi d'oro? Greggi di captive
Femmine? Schiavi? altre, altre prede? Vuoi
Tu far vivere un marmo?[2])

D'Annunzio ist „l'Anima trista, che non fu mai paga."[3]). Daneben aber kennt er die Lebensfreude[4]), „l'inno unico immenso de la Gioia"[5]), die namentlich bei dem reifen Dichter, in den „Laudi" einen so mächtigen, schwungvollen Ausdruck findet.

In höherem Masze als alle andern europäischen Neuromantiker kennt d'Annunzio den Kultus des Ich.

Er fühlt in sich den Drang, Gott zu werden:

O fa anche una volta nel mondo il Giovine viva
Come un possente dio ne la sua favola![6])

Er fühlt sich Gott:

Fremiti novi de gli alberi su le colline
A l'alitare largo del maestral, vi sento

[1]) Poesie I, Seite 97.
[2]) Poesie II, Seite 107. Das Beleben des Marmorbildes ist wohl eine Reminiscenz aus Heine. [3]) Poesie II, Seite 323.
[4]) Vgl. u. a. Poesie I, Seite 179, Il Peccato di Maggio.
[5]) Poesie I, Seite 205. [6]) Poesie I, Seite 31.

Nel cuor palpitante, ne i nervi, nel sangue, e una strofe
E ogni fremito, una divina strofe

Che vola a l'immenso poema di tutte le cose.
Io — grida entro una voce — non son io dunque un nume?[1])

In den Anfangsworten der „Annunzio" aus den „Laudi":

Uditе, udite, o figli della Terra, udite il Grande
Annunzio ch'io vi reco sopra il vento palpitante
Con la mia bocca forte[2]).

zeichnet er sich als den Übermenschen, den er im Geiste Nietzsches verherrlicht.

„Il rimpianto è il vano pascolo d'uno spirito disoccupato. Bisogna sopra tutto evitare il rimpianto occupando sempre lo spirito con nuove sensazioni e con nuove imaginazioni"[3]).

„Bisogna fare la propria vita, come si fa un 'opera d'arte"[4]).

Die Helden aus d'Annunzios Romanen wollen ihr Leben zu einem Kunstwerk machen, ohne dabei nur irgendwie auf andere Rücksichten zu nehmen. Namentlich zeigt sich dieser Ich-kult in der Liebe. Denn auch die Liebe bedeutet dem Dichter nur eine Stufe auf dem Wege zur Göttlichkeit:

„L'amplesso intero del mio amore ti farà divino"[5]).

Die Frau soll dienen, „Servire, servire"[6]), sie ist sein Geschöpf, er fühlt sich „l'Animatore"[7]).

„In due anni egli mi ha trasformata, mi ha fatta un' altra, mi ha dato nuovi sensi, un' anima nuova, un nuovo intelletto. Io sono la sua creatura. Egli può inebriarsi di me, come d'un suo pensiero. Io gli appartengo, tutta quanta, ora e sempre"[8]). Der Heldin aus „Il Fuoco" gibt d'Annunzio den Namen „Perdita". „Distruggere per possedere — non ha altro mezzo colui che cerca nell' amore l'Assoluto"[9]).

---

[1]) Poesie I, Seite 20. [2]) Laudi I, Seite 11.
[3]) Il Piacere, Seite 41, 42.
[4]) Seite 41. [5]) Il Fuoco, Seite 168.
[6]) Il Fuoco, Seite 169.
[7]) Il Fuoco, Seite 17, 110, u. a.
[8]) Trionfo della Morte, Seite 46.
[9]) Trionfo della Morte, Seite 275.

So wird er zum Dichter der „crudele amore"[1]), zu dem die Geliebte fleht: „oh non mi fate male"[2]). Er aber schaut ihr voll Grausamkeit zu, als sie in Todesangst den Weg aus dem Labyrinth nicht zu finden weisz[3]).

Das Ende aller Liebe aber ist Ekel, Widerwille[4]).

Denn auch d'Annunzio findet im Leben das Liebesideal nicht, das er im Herzen trägt: „l'Ideale avvelena ogni possesso imperfetto e nell' Amore ogni possesso è imperfetto e ingannevole[5]). Er träumt sich eine Liebe „fuor del mondo, interamente perduto nel vostro essere, per sempre, fino alla morte"[6]).

Er kennt den Heiligenkult der Liebe:

Quando primo ella a me con un immenso
Grido s'offerse (ancor l'anima trema),
Un gran fascio di gigli, un puro emblema,
Effondea presso il letto un puro incenso[7]).

Ah, mani belle, oh mani bianche e pure
Come ostie in sacramento[8]).

Ben quando (oh notte!) la divina chioma
Io le disciolsi e vinta ella m'aperse
Le braccia, il letto parvemi un altare[9]).

D'Annunzio, der Dichter mit der Schlange im Herzen,

Io guardo nel cuor mio; che ardente
Come una lampa è tutto avviluppato
Da una spoglia di serpe, trasparente,
Su cui l'orrido inferno è figurato[10]).

ist aber nicht im Stande, sich dauernd zu dieser hohen Liebe aufzuschwingen:

---

[1]) La Gioconda, Seite 142. [2]) Il Fuoco, Seite 190. [3]) Il Fuoco, Seite 393 ff.
[4]) Vgl. aus den Elegie Romane die Gedichte Villa Chigi, Felicem Nioben.
[5]) Il Piacere, Seite 174. [6]) Il Piacere, Seite 253. [7]) Poesie II, Seite 256.
[8]) Poesie II, Seite 30.
[9]) Poesie II, Seite 155. Vgl. L'Innocente, 25°. migliaio, Seite 114.
[10]) Poesie II, Seite 166.

Ma non poss'io veder la tua sovrana
Luce, poi che un crudele bacio ancora
Queste infiammate palpebre m'aggrava.

Bere io non posso a la tua pia fontana,
Poi che un crudele bacio m'addolora
Questa bocca che molto t'anelava[1]).

Ein Dichter der Verinnerlichung ist dieser italienische Neuromantiker nur selten. Man glaubt ihm, wenn er gesteht:

„Ma questo periodo di visioni, di astrazioni, di intuizioni, di contemplazioni pure, questa specie di misticismo buddistico e quasi direi cosmogonico, fu brevissimo"[2]). An der Wahrheit von d'Annunzios mystischen Gefühlen musz man zweifeln, man fühlt sie als Reminiscenzen aus den Werken mystischer Schriftsteller, namentlich aus Maeterlincks Dichtung.

Im Geiste dieses Flamänders spricht d'Annunzio sich in „Il Piacere" über den Wert des Schweigens aus: „Ella taceva, tutta raccolta in sè. Mentre il suo cuore quasi traboccava, ella godeva accumularvi ancora col silenzio la commozione. Parlando, ella l'avrebbe dispersa"[3]).

„A un certo punto, il silenzio è caduto su noi, gravemente. Ma tra lui e me è incominciato un di que' colloqui di silenzio, ove l'anima esala l'Ineffabile e intende il murmure dei pensieri"[4]).

D'Annunzio spricht hier dasselbe Gefühl aus wie Heine in dem Sterbelied „Für die Mouche":

Wir sprachen nicht, jedoch mein Herz vernahm,
Was du verschwiegen dachtest im Gemüte —
Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham,
Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte[5]) .

Aus dem Geiste Maeterlincks hervorgegangenen ist weiter die verinnerlichte Gestalt der Blinden in „La Città morta", sowie die Wahnsinnige in „Sogno d'un mattino di primavera", der ein

---

[1]) Poesie II, Seite 253. [2]) Il Piacere, Seite 165. 166. [3]) Il Piacere, Seite 25.
[4]) Il Piacere, Seite 260.
[5]) Heine, Elster II, Nachlese, Seite 45.

reiches Leben aus dem Unbewuszten emporsteigt, die mit den Bäumen, den Gebüschen, dem Gras eins sein möchte.

Auch den Gedanken, dasz der Mensch ein Teil des Weltganzen ist, spricht d'Annunzio einmal aus:

> E non il dio è in me? Il palpito eterno del Mondo
> Questo non è, che il mio cuore mortale muove?[1])

An Baudelaire erinnern uns die Gefühle des Demetrius Aurispa und seines Sohnes: „entrambi avevano l'anima religiosa, inclinata al mistero, atta a vivere in una selva di simboli o in un cielo di pure astrazioni"[2]).

In „L'Innocente", ist d'Annunzio durch Dostojewski beeinfluszt, in „Le Vergini delle Rocce" liest er uns aus den Briefen der Caterina de Sienna vor. Aber in „Il Martirio di San Sebastiano", den beiden ursprünglich in mittelalterlichem Französisch geschriebenen Dramen, ist von Mystik kaum mehr die Rede, da läszt uns der Dichter mit Wollust die Grausamkeiten mitempfinden, welche die Märtyrer erleiden müssen.

Wie bei Maeterlinck finden wir auch in d'Annunzios Dichtung die Verherrlichung des Traums:

„Il settembre è più feminino, più discreto, più misterioso. Pare una primavera veduta in un sogno"[3]).

Im Traum erlebt er das Schönste:

> O sogno di bellezza in cieli aperti[4]).

daneben aber heiszt es:

> Cosi, mio Sogno, a le tue tristi aurore
> Li spiriti fuggiti de'l mio core
> Rompono insieme tempestando forte[5]).

D'Annunzio ist der Dichter mit der Fähigkeit, sich allem anzupassen, alles in sich aufzunehmen, sich in alles zu verwandeln.

> Non vivono forse i germi di tutte le vite
> Ne la mia vita umana? Sento il prodigio instare.

[1]) Poesie I, Seite 42. [2]) Trionfo della Morte, Seite 280. 281.
[3]) Il Piacere, Seite 215. [4]) Poesie I, Seite 200. [5]) Poesie II, Seite 109.

Tu cullami, o mare, nel tuo infinito respiro;
Compi tu, sole, l'alta metamorfosi[1]).

Nicht zum ersten Mal lebt der Dichter auf Erden:

e conoscemmo
Pur noi nel tempo quando in un' isola
Armoniosa de l'Arcipelago
Costei si nomava Ioessa
Ed io nomavami Dorione[2]).

Auf d'Annunzio anwendbar sind die Worte, welche Joel in Bezug auf den Romantiker ausspricht:

„Er bezieht alles auf sich und bezieht sich auf alles. Er drängt immer zum andern und im andern findet er nur sich. Er ist die Leidenschaft, die heiszhungrig immer hinausstrebt und unersättlich immer zu sich zurückkehrt. Er verwandelt sich beständig und in alles, aber alles wird ihm nur Gewand, Schleier, Maske, Durchgang. Er wandert unaufhörlich, bleibt nie fest in sich und auch nie fest in anderm, denn er ist bei allen Dingen nur zu Gaste. Er bleibt nie bei der Sache, beim Objekt, er baut nicht, sondern er wandelt sich, indem er denkt"[3]).

D'Annunzio besitzt eine überaus grosze Empfänglichkeit, er zeichnet sich aus durch die „estrema impressionabilità del suo sistema nervoso cerebrale"[4]). Er ist der Dichter mit den scharfen Sinnen, vor allem, wie Baudelaire, mit dem ausgeprägten Geruchssinn. Nicht nur in „La Gioconda" erreicht d'Annunzio Stimmung durch den Duft der Veilchen, durch seine ganze Poesie

senti soave odore[5]).

Wie ein Leitmotiv geht durch d'Annunzios Dichtung die Liebe zum Meere. Wie der Dichter es in „Il Piacere" ausdrückt: „Come nel verso di Giorgio Byron le montagne, per lui erano un sentimento le marine"[6]). Von den ersten bis zu den letzten Gedichten läszt

---

[1]) Poesie I, Seite 42, 43. [2]) Poesie I, Seite 79.
[3]) Joel, Nietzsche und die Romantik, Seite 116—117.
[4]) Il Piacere, Seite 166. [5]) Poesie II, Seite 28. [6]) Il Piacere, Seite 166.

sich dieses Gefühl nachweisen. Der junge Dichter spricht es in den Worten aus:

O Mare, o gloria, forza d'Italia![1])

der reife Künstler errichtet dem Meer ein Denkmal in den „Laudi".

Ein zweites, gern gestaltetes Motiv ist die Liebe zu Rom. „Roma era il suo grande amore, non la Roma dei Cesari, ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese"[2]). Der Dichter zeichnet uns diese von ihm bevorzugte Umgebung in „Il Piacere" und in den Elegien.

Wie Keats und Swinburne, wie Hugo von Hofmannsthal greift auch d'Annunzio gerne zu klassischen Stoffen, auch er gieszt dem antiken Stoff romantische Gefühle ein. In dem in Myken spielenden Drama „La Città morta" versucht der Dichter uns die Empfindungen von Menschen vorzuführen, welche vergiftet sind durch die beim Aufgraben der Königsleichen eingeatmeten Miasmen[3]); dies ist dem Dichter aber nicht gelungen, es erstehen vor uns moderne Menschen mit modernen Gefühlen.

D'Annunzios Dramen tragen häufig die Stimmung des Perversen. Pervers ist die auf dem Bucentaur tanzende Pantea in „Sogno d'un tramonto d'autunno", pervers die tanzende und in den Flammen umkommende Basiliola in „La Nave"[4]), pervers ist Fedra, die Heldin der gleichnamigen Tragödie. Diese drei Dramen sind Dichtungen des Hasses. Gradeniga sucht die junge schöne Gegnerin Pantea durch Zauberkünste, durch das Schmelzen des Wachsbildes[5]) ums Leben zu bringen, steht aber, als dies ihr gelungen, sprachlos und wahnsinnig vor Schmerz und Entsetzen da. In „La Nave" gestaltet d'Annunzio den Hasz der sich bekämpfenden Heiden und Christen; durch diese Dichtung geht, wie ein roter Faden, die selbst den Feind bezwingende Schönheit der Basiliola. In „Fedra" mischt sich die Liebe zu Hippolytos mit dem

[1]) Poesie I, Seite 10. [2]) Il Piacere, Seite 43. [3]) II, 4.

[4]) La Nave, Terzo migliaio, Seite 245. „Fulminea si volge, si precipita sul'ara, con la bocca protesa come per bere la fiamma, simile nella felicità dell'atto a chi assetato affondi tutto il corpo nella polla, per trarre il più lungo sorso. L'ardore s'apprende ai capelli che divampano in un attimo come un fascio di stipule, con un chiaro baleno. Sollevati sono i grandi clipei d'intorno. Urla d'intorno la moltitudine, rompendo il silenzio della meraviglia e dell' orrore".

[5]) Vgl. Rossetti, Sister Helen.

Hasz der Verschmähten. In dieser Dichtung verbindet sich der Einflusz von Baudelaires Poesie mit der d'Annunzio eignenden Grausamkeit. Wie Hofmannsthals „Elektra" ist auch „Fedra" — wie „La Nave" — ein Schaustück mit schönen Stellungen, schönen Farben, Lichteffekten. Ist „Elektra" ein gröszeres Kunstwerk, weil nur Eine Empfindung, die des Hasses, die Heldin ganz erfüllt, „Fedra" wächst durch den Schlusz, wo die Königin sich zur Grösze erhebt, zu mächtigerer Wirkung aus.

D'Annunzios Bedeutung als Dichter liegt darin, dasz er an erster Stelle Künstler ist. Die Kunst ist ihm „più che l'amore". Wie Leonardo da Vinci ist auch er der Ansicht, dasz „Cosa bella mortal passa, e non d'arte"[1]). Schaffen ist ihm die gröszte Freude: „Quale gioja è piu forte!"[2]) Ist die Dichtung dieses Sinnenmenschen nicht eine Kunst der Verinnerlichung, wie die Neuromantik in den andern Ländern, das Werk dieses Dichters, der sich, wie so viele Romantiker vor ihm, durch die Schönheit zu der katholischen Kirche angezogen fühlte, ist wie kein andres durch Schönheit geweiht. Seiten, wie sie sich im siebenten Kapitel des Romans „L'Innocente" finden, stehen als Wortkunst unerreicht da, nur einige Stellen in dem Werke Jacobsens sind ihnen zu vergleichen.

Mit Recht liesze sich von diesem Dichter sagen, er sei der

miglior fabbro del parlar materno[3]).

---

[1]) Titelblatt der Gioconda. [2]) Il Piacere, Seite 180. [3]) Purgatorio XXVI, 117.

FÜNFTES KAPITEL

ROMANTIK UND NEUROMANTIK IN DÄNEMARK

Der dänischen Literatur fehlt, wie der englischen, die mittelalterliche Liebesdichtung, dagegen besitzen die Dänen in der alten nordischen Heldensage einen unerschöpflichen poetischen Hort. Den Kern dieser Poesie bilden historische Ereignisse vor oder während der Völkerwanderung. In lateinischer Übersetzung sind diese Sagen in der Chronik des Saxo, den „Gesta Danorum" erhalten. Die Helden der Vikingerzeit wurden nicht in die Heldensage aufgenommen, ihre Taten wurden mit dem frischen Gepräge des Reiseabenteuers in Sagas erzählt[1]). Der tragische Grundton der alten Heldenlieder fehlt diesen Prosaerzählungen, manchmal auch sind den Taten ihrer Helden Märchenzüge beigemischt[2]). Von den Iren lernten die nordischen Völker die Kunst, ihre Erzählung in einer lyrischen Welle gipfeln zu lassen[3]), der Gedankeninhalt aber blieb nordisch; auch der Einflusz der ritterlichen Romanliteratur des Südens konnte den ursprünglichen, nordischen Geist dieser Poesie weder umformen, noch verdrängen, blosz eine einzige Vikingersage ist eine Mischung der südlichen und der einheimischen Richtung: die Sage von Frithjofs und Ingeborgs Liebe[4]). Auch diese Sagen sind in Dänemark durch die Chronik des Saxo erhalten. Dieses Werk is die reichste Sammlung lebensvoller Bilder aus jenem Zeitalter, das Dänemark zur Freiheit führte und zur Grösze erhob, es ist ein einzig dastehendes Memoirenwerk[5]).

Als Saxo seine Chronik anfing, waren die Helden der glänzendsten Epoche der dänischen Geschichte schon ausgestorben, oder sie hatten sich in dem gemeinem Volk verloren[6]), ein milderes

---

[1]) Olrik, Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, Seite 125.
[2]) Seite 126. [3]) Seite 127. [4]) Olrik, Seite 128. [5]) Seite 161.
[6]) Seite 165.

Zeitalter voll Lebensfreude und Naturgefühl hatte eingesetzt. Die schönste, poetische Äuszerung dieser neuen Kultur sind die Folkeviser; die namentlich in dem Kehrreim dieser Lieder enthaltene Lyrik ist eine aus Tanz und Gesang emporgeblühte Kunst, die Epik dieser Dichtung ist zum grösten Teil die Verklärung des damaligen Ritterlebens[1]).

Für die Dichter des goldenen Zeitalters der dänischen Literatur, für die Romantiker, wurden die Sagen und die Folkeviser von der allergrösten Bedeutung. Nicht an erster Stelle fühlten sie sich aber durch das Märchenhafte und Phantastische dieser Dichtungen angezogen, vielmehr erblickten sie in dieser Poesie die Verklärung einer Zeit, welche die groszen Eigenschaften besasz, die der ihrigen fehlten.

Der erste Dichter, der in seiner Poesie auf alte Sagenstoffe zurückging, war J. Ewald. Zwar besitzen die Helden seiner Tragödien, die er unter dem Einflusz von Klopstocks Barditen dichtete, nicht den Charakter der alten Helden, dennoch ist es das Verdienst Ewalds, dasz er die Aufmerksamkeit späterer Künstler auf die heimische Sage gelenkt hat[2]).

Auch durch das Singspiel „Fiskerne", in dem er unter Rousseaus Einflusz die Natur und den Naturmenschen verherrlicht, führt er zu der Romantik hinüber. Auf einen zweiten Vorläufer späterer Dichter, auf Baggesen, wirkten neben Voltaire und Shakespeare, Klopstock, Wieland und Goethe ein. Im Geiste Lessings ebnete Wessel der neuen Strömung den Weg; sein Trauerspiel, „Kjærlighed uden Strømper", eine Parodie auf die Tragödie Corneilles und Racines, wirkte so komisch, dasz von da an die Herrschaft des klassischen Dramas der Franzosen zu Ende war.

Dieser leise hinanstrebende literarische Aufschwung ist aber noch blosz im engeren Sinn romantisch. Kräftigere Gefühle wurden erst hervorgerufen durch den Sieg über die englische Flotte am 2. April 1801; da regte sich in den Herzen der Dänen das Bewusztsein einstiger nationaler Grösze, man verglich die Schlacht im

---

[1]) Auch aus Frankreich kam der Stoff, so wurde der Normannenheld Ogier in der dänischen Poesie zu Holger danske; aus der Normandie über England kam eine Grundform der Vise von Herrn Oluf und dem Elfenmädchen. Auch aus dem Sagenstoff der deutschen Spielmannsdichtung wurde manches herübergenommen; vgl. Olrik, Seite 167.

[2]) Vgl. J. Jörgensen, Geschichte der dänischen Literatur, Seite 69.

Sund mit den Kämpfen sagenberühmter Vorfahren und fühlte die Poesie längst dahingeschwundener Zeiten wieder erblühen. Als Steffens aus Jena, wo er ein begeisterter Anhänger Schellings und der geistige Verwandte Novalis' und der Brüder Schlegel geworden war, nach Kopenhagen zurückkehrte, fand er da eine Jugend vor, die bereit war, alle an die Aufklärung erinnernden Gefühle über Bord zu werfen und für die seine Vorlesungen über die Naturphilosophie ein Ereignis bedeuteten. Zu den jungen Männern, welche er beeinfluszte, gehörte Oehlenschläger: in dem Jugendwerk dieses Dichters, namentlich in „Aladdin", erblühte, wie eine über Nacht sich entfaltende Blume, eine Poesie, die aus dem Geist der Frühromantik geboren, im Wesentlichen ihre Züge trägt. Auch die Poesie des ersten dänischen Romantikers ist die aus heftigem Drang nach Verinnerlichung[1]) hervorgegangene Kunst eines phantasiebegabten Dichters.

Mehrere Gefühle und Gedanken der deutschen Frühromantiker lassen sich in Oehlenschlägers Dichtung nachweisen. In Nureddin, Aladdins Gegner, der im Anfang des Dramas „Aladdin", wo er noch als der ernste Forscher und als Zauberer dargestellt wird, an den Faust des Volksbuchs erinnert, wird der Gedanke verkörpert, dasz Wissen nicht zur Erkenntnis führt. Im weiteren Verlauf des Dramas stellt Oehlenschläger mit feiner Ironie den dürren Wissenschaftsmenschen dar, der niemals ein Mädchen liebte, niemals im Mondschein schwärmte, der immer studierte — aber nie die innere Befriedigung fand[2]).

Den Gegensatz zu den trockenen Verstandesmenschen, den „Harmonisch Platten" bilden:

de sjeldne Faae
Som vor Gave forstaae,
Som ej Jordlænker binde,
Men hvis Sjæle sig hæve
Til det Eviges Tinde,
Som ane det Høje

[1]) Nicht ohne Bedeutung ist es wohl, dasz Oehlenschlägers — wie Steffens' — Mutter zur pietistischen Gemeinde gehörte; schon als sehr junger Mensch liebte Oehlenschläger es „at tænke over Menneskets Væsen og Handlinger, at opfatte Karakterer og Handlingernes Bevæggrunde i det menneskelige Hjerte"; vgl. Vedel, Studier over Guldalderen i dansk Digtning, Seite 46.

[2]) Oehlenschläger, Poetiske Skrifter i Udvalg, København 1896. I, Seite 291, vgl. dazu die Verspottung der Nützlichkeitstendenzen und des Mangels an Phantasie während der Aufklärungszeit in Sanct Hans Aftenspil u. a. Seite 6, 19, 23, 33.

I Naturens Øje,
Som tilbedende bæve
For Guddommens Straaler
I Sole, i Violer,
I det Mindste, i det Største,
Som brændende tørste
Efter Livets Liv[1]).

Namentlich das Kind besitzt diesen mystischen Blick. Einem Kinde, einem Mädchen ist es deshalb beschieden, ohne irgend welche Anstrengung das Heiligtum zu finden, das verborgen in der Erde ruht, „det skjønneste Skjønne", ein „Glimt" aus ferner Zeit,

Da det straalte i Norden,
Da Himlen var paa Jorden[2]).

Ebenso mühelos gelingt es dem jungen Aladdin, „Naturens Søn" von den drei den Knaben zugeworfenen Apfelsinen zwei zu fangen, die dritte fällt ihm, ohne dasz er sich auch nur regt, in den Turban[2]).

Naturens muntre Søn er Lykken næst.
Hvorefter Nattens Grubler flittig grunder,
Naar Solen slukkes i det blege Vest,

Det finder han med Lethed, ved et Under.
Fast ubegribeligt ham Lykken gaaer
Imøde, mens han sødt og lifligt blunder.

Og deri Lykken netop jo bestaaer,
At den umiddelbar, ved skjulte Kræfter
Hen til sin elskte Gjenstand sikkert naaer.

Den kommer selv, den vil ej gribes efter;
Det hjælper lidt kun at Du søge vil,
At Du din Tanke paa dens Ankomst hefter;

---

[1]) Udvalgte Digtninger, Seite 283, Guldhornene, København 1905.
[2]) Seite 280.

Du griber — Haabets Dør sig lukker til,
Hvis ej umiddelbar din Lod er falden,
Da blier Du for din Higen kun et Spil;
Da hjælper ej din Forsken og din Kalden[1]).

Unter den Erwachsenen steht der Künstler dem Kinde am nächsten, auch ihm strömen aus dem Unbewuszten Kräfte zu; sie ermöglichen es ihm, ohne Mühe zu.schaffen:

En anden løjerlig naragtig Karl
Blier født til Verden som en Spindevæv;
Han haler alting af sig selv og hviler
Ej, før den hele Bygning færdig staaer;
Og det er gjort, mens en fornuftig Mand
Faaer tændt og røget ud sin Morgenpibe.
Det maa man aldrig ta'e fortrydeligt;
Hver følger saa sin egen Sjæls Natur![2])

In seinem Märchendrama gestaltet Oehlenschläger den Künstler nicht als denjenigen, für den die Gebilde der Phantasie leben wie die Gegenstände der Erscheinungswelt[3]), sondern über das Genie hinaus als den Glücklichen, der die Wunderkraft besitzt, die Gestalten seiner Phantasie zu wirklichen Erscheinungen zu machen — als eine Zwischenstufe zwischen dem Genie und dem magischen Idealisten.

Die zuletzt angeführten Worte heben das schnelle Schaffen des — romantischen — Genies hervor. Die Schnelligkeit, womit Oehlenschläger arbeitete, ist wie die Vorliebe der deutschen Dichter für das Fragment, eine natürliche Folge des romantischen Charakters. Wer nur dichten kann, so lange das Gefühl ihn beherrscht, schafft entweder Kurzes oder arbeitet schnell. Der Risz in Aladdins Charakter — das junge, leichtsinnige Naturkind wird in den letzten Aufzügen zum Verfechter einer höheren Sittlichkeit — ist auch wohl eine Folge der Unfähigkeit Oehlenschlägers, sich zu

---

[1]) Poetiske Skrifter i Udvalg, København 1896 I, Seite 81.
[2]) I, Seite 221.
[3]) Schon für Baggesen bestand kein Unterschied zwischen den Gestalten der Wirklichkeit und denen der Phantasie. vgl. Vedel, Studier over Guldalderen i dansk Digtning, Seite 32.

konzentrieren. Dennoch fühlt Oehlenschläger sehr genau, welche Anforderungen an den wahren Künstler gestellt werden müssen:

„Ganske at kunne tabe sig i sit Objekt og fremstille det sandt, tydeligt og betydningsfuldt uden uvedkommende Indblanding er uden Tvivl det, der karakteriserer den sande Kunstner"[1]). Auch nach seiner Ansicht kann der Dichter nicht besonnen genug sein. Und wie die Frühromantiker ist auch er mit Bewusztsein Symboliker; in „Aladdin" will er „gennem individuelle Billeder fremstille store Situationer af Livets og Naturens forunderlige Gang"[2]).

Der Stoff des „Aladdin" ist den Märchen der 1001 Nacht entnommen, den Geist des Ostens aber hat Oehlenschläger nicht verkörpert — nur über dem Lied der Karawane in der arabischen Wüste liegt die Stimmung des Orients[3]). Im Prolog [4]) spricht der Dichter die Furcht aus, dasz es ihm nicht gelungen sei, das Märchen mit der dazu erforderlichen Farbenpracht zu gestalten. Auch Oehlenschläger kennt die Sehnsucht nach dem Orient, er möchte seine Poesie mit östlicher und südlicher Glut durchdrängen:

Blomsten sund af Frø
Til Solen trænger, for at gjennemglødes[5]).

Den Norden und den Süden zu verbinden sucht der Dichter in „Hakon Jarl". Indem er mit gleich groszer Sympathie Hakon, den Vertreter des Heidentums und Olaf Tryggvason, den christlichen König darstellt, läszt Oehlenschläger die Zeit der Götterdämmerung, die Übergangszeit der nördlichen zu einer südlichen Religion, vor uns erstehen.

Das Thema des „Hakon Jarl", den Kampf zwischen Heidentum und Christentum, gestaltet Oehlenschläger aufs neue in „Palnatoke"; in diesem Trauerspiel aber hat die Religion seiner groszen Vorfahren die ganze Sympathie des Dichters. Wie Harald von der Bulle des Papstes spricht als von „velske Kragetæer"[5]), so nennt Palnatoke die Mönche „denne lumre Munkepest fra Syd"[6]), das

[1]) Vedel, Seite 110. [2]) Vedel, Seite 111.
Wie die Frühromantiker ist auch Oehlenschläger ein groszer Bewunderer Shakespeares, vgl. die unter Shakespeares Einflusz gedichteten Szenen im 4. Aufzug von Aladdin, Seite 261—268.
Der Schlusz des 3. Aufzugs von Peer Gynt, wo der Sohn die sterbende Mutter in den Tod fährt, ist wohl durch die mittlere dieser drie Szenen inspiriert worden.
[3]) I, Seite 317, vgl. Brandes, Menschen und Werke 1894, Seite 118.
[4]) I, Seite 74. [5]) II, Seite 241. [6]) II, Seite 260.

Christentum das Mittel „at dræbe Landets Selvstændighed". So wird die Schilderung der Heidenzeit symbolisch zu dem ideellen Bilde eines geistig unabhängigen Dänemark, das die Traditionen seiner groszen mittelalterlichen Vergangenheit unbeeinfluszt von einer südlichen Kultur fortsetzt.

Die Romantik in „Palnatoke" ist die unmittelbare Fortsetzung der Gefühle der dänischen mittelalterlichen Strömung. Nicht nur dieser — sondern der dänischen Romantik überhaupt — fehlt die in der deutschen Poesie vorherrschende Verherrlichung des Katholizismus. Von der geringen Sympathie, welche Oehlenschläger für die Religion des Mittelalters fühlte, zeugt, auszer den aus „Palnatoke" angeführten Stellen, die Gestalt des „Sortebroder Knud", des bösen Dominikanerbruders aus „Axel og Valborg".

Der Glaube ist für Oehlenschläger

> En Drift, som hæver Kraften i vor Sjæl
> Mod Livets Ophav, det Usynlige;
> En Drift, som er forskjellig efter Væsnet,
> Den virker paa; forskjellig efter Tiden,
> Den virker i; forskjellig som Naturen[1]).

Auch die Schönheit des Katholizismus findet in der dänischen Romantik nicht eine ihr gerecht werdende Verklärung; der Versuch Christian Winthers, in „Hjortens Flugt" das Mittelalter erstehen zu lassen und somit die Stimmung der Zeit der Mönche und der Heiligen heraufzubeschwören, ist verfehlt.

Nur ausnahmsweise hat die Liebe in der dänischen Dichtung den Wert, den die deutsche Romantik ihr beilegt. Oehlenschläger verherrlicht zwar „Kjærligheden", die Liebe zwischen Mann und Frau, in den Worten der Göttin am Schlusz des „Sanct Hans Aftenspil', über diese geht ihm aber die Liebe zur Natur, dieser „hellige Poesie uden Ord"[2])

> Den hele Natur er min Elskerinde.
> Gid jeg som de hvinende Vinde
> Kunde styrte højt fra Skyerne ned
> Og favne det Alt! Det var Kjærlighed![3])

[1]) II, Seite 110. [2]) I, Seite 61. [3]) I, Seite 68.

Niemals erwählt Oehlenschläger „eine romantische Gegend" zum Schauplatz seiner Dichtung, mit sichtlicher Vorliebe verweilt er z. B. in „Sanct Hans Aftenspil" in „Dyrehaven", dem Lustgarten in der Nähe von Kopenhagen. Diese Mischung von Romantik und Wirklichkeitssinn kennzeichnet nicht nur Oehlenschlägers Poesie, sondern die Dichtung fast aller dänischen Romantiker. Bei den späteren Dichtern nimmt die aus dem Volkscharakter hervorgehende Realistik immer mehr zu und treten die ursprünglich fremden Gefühle und Gedanken zurück. Man könnte die dänische Romantik einer im Süden an ein Hochgebirge grenzenden, wellenartig sich erhebenden Landschaft vergleichen, aus der hier und da ein Berg aufragt, deren letzte Hügel aber schon den Schmuck der Ebene bilden.

In Oehlenschlägers Werk sind die Anschauungen und Empfindungen späterer Dichter ganz oder im Keim enthalten[1]).

Ganz im Geiste Oehlenschlägers fühlt auch Andersen, dasz „det gørikke noget at være født i Andegaarden, naar man kun har ligget i et Svaneæg"[2]). In einigen seiner Märchen fallen dem vom Glück dazu auserlesenen Kinde, wie ein Wunder, die Gaben in den Schosz.

Die Verherrlichung des Kindes und des Wunders gestaltet Ingemann in „Reinald Underbarnet"[3]), dem Knaben Reinald gelingt es durch die Kraft seiner Reinheit, seiner „enfoldig Fromhed", die Schwestern aus der Gewalt des Zauberers zu befreien.

---

[1]) Nur Grundtvig nimmt in gewissem Sinne eine Einzelstellung ein. Dieser Romantiker, dessen Sinn auf das praktische Leben gerichtet war, suchte das Dasein des Volks, an erster Stelle das der Landleute, zu poetisieren. Auf den durch seinen Einflusz gestifteten Volkshochschulen sollte den Bauern aus der Kenntnis der Bibel und der Geschichte der groszen Vergangenheit des dänischen Volkes eine fröhliche Lebensanschauung und nationale Selbstbesinnung erwachsen. Grundtvig verwirklicht Fr. Schlegels im Athenäum III, Seite 14 ausgesprochenen Wunsch: „Auch die Volkslehrer sollen wieder Priester werden und geistlich gesinnt, aber sie können es nur dadurch, dasz sie sich an die höhere Bildung anschlieszen." Wie Novalis dem deutschen Volk die Geistlichen Lieder, so schenkte Grundtvig den Dänen das Sangverk til den danske Kirke, Hymnen, Psalmen und Kirchenlieder, die im Geist der Frühromantik die Liebe, das Kind und das Wunder verherrlichen. Vgl. Vedel, Seite 152.

[2]) Andersen, Eventyr og Historier, Jubilæumsudgave 1905, I, Seite 254. Vgl. auch z. B. Klods Hans, Lille Claus og store Claus, Fyrtøjet.

[3]) Ingemanns lyrisch-episches Gedicht erinnert durch die Naturbelebung — Bäume, Blumen, Vögel, Fische sprechen — und durch die Stimmung des Wunderbaren äuszerlich an Novalis' Erzählung von Hyazinth und Rosenblütchen; es fehlt dieser dänischen Dichtung aber die Tiefe von Novalis' Märchen, mehr als ein „liflig Sang" ist sie nicht, vgl. Reinald Underbarnet, det Reitzelske Forlag 1893, Seite 35.

Hvo ikke blier som en af disse Smaa
Ej Himlens Veje finder

ist auch die Ansicht Hauchs[1]).

Die Überzeugung, dasz Fühlen mehr ist als Wissen, liegt Andersens Märchen „Klokken"[2]) zu Grunde: der junge Königssohn und der arme Konfirmand erreichen beide, obgleich auf verschiedenen Wegen, das Ziel aller menschlichen Sehnsucht; derjenige aber, der die Erkenntnis durch dürre Wissenschaft gewinnen will, erliegt gleich. Andersen fühlt wie Paludan-Müller, dasz mit der Vernunft sich kein Rätsel lösen lasse, dasz

Tanken Intet dog af Alt forstaaer[3]).

Das Kind als Künstler feiert Andersen in seinem Gedicht „Det har Zombien gjort"[4]): der geniale, mit unwiderstehlicher Kunstbegeisterung begabte Negerknabe malt, wie es niemals einem der Schüler Murillos gelungen ist.

Den Ewigkeitswert der Kunst und des Künstlers verherrlicht die Poesie Schack Staffeldts.

Din Rod sig dybt i Evigheden skyder[5]).

sagt er zu einem jungen Dichter.

Und von sich und seiner Poesie heiszt es:

Min Poesie er evig som jeg selv;
I andre Verdner den oprinder
Og er et Stjerneglimt i Tidens Bølge-Elv:
Det glimter end, naar Elv og Bølge svinder[6]

Der Dichter ist ein Gott; als Schack Staffeldt fühlt, dasz die Gestaltungskraft schwindet, ruft er aus:

---

[1]) Lyriske Digte og Romancer af C. Hauch, andet Oplag 1862, Seite 48. Vgl. dazu den Schlusz von Andersens Snedronningen: „Uden at I blive som Børn, komme I ikke i Guds Rige".
[2]) Andersen, Eventyr og Historier I, Seite 312 ff.
[3]) Fr. Paludan—Müller, Ungdomskrifter 1854, Seite 238.
[4]) Kjendte og glemte Digte 1867, Seite 56 ff.
[5]) Schack Staffeldt, Digte og Sange i Udvalg 1902, Seite 57.
[6]) Schack Staffeldt, Seite 58.

En Gud hensegner,
Over ham styrter
Hans grundløse Verden[1]).

Kein Romantiker fühlt sich durch das Leben befriedigt, keiner vermag die Kluft zu überbrücken, welche die Welt der Wirklichkeit von dem Reich der Schönheit trennt, das er im Innern mit sich trägt.

So sagt Ingemann: „Jeg vilde saa gerne helde mit Hoved paa Virkeligheden, men det er en haard Sten at hvile paa"[2]).

Er flüchtet sich in die Welt der Wunder:

En underlig Verden det være maa,
Hvorefter min Hu mon stande[3]).

Aarestrup, der von Heine beeinfluszte Dichter, spricht seine Lebensverzweiflung u. a. in „Sygdommen" und „Liigklokkerne"[4]) aus: das Leben ist ihm eine Qual, aus der nur der Tod den Menschen zu erretten vermag. Auch Paludan-Müller gestaltet den Lebensschmerz, von einer höheren Schönheit gewahren wir auf Erden blosz „et Glimt"[5]).

Forsage, det er Læren kun — forsage
Er al vor Viisdom, Livets hele Frugt[6]).

Im Herzen aber ruht ein „rig Skat",[7]) im Inneren lebt der Glaube an eine schönere Welt:

Glem Alting — og i Alting glem dig selv,
Din Kraft, din Hu, din Svaghed og din Jammer!
Hvad da kun halv bevidst din Læbe stammer,
Mens Tanken bader sig i hellig Lyst,
Er Gudens Stemme bag dit eget Bryst[8]).

---

[1]) Seite 84.
[2]) Ingemann, Lebensbeschreibung vor Reinald Underbarnet.
[3]) Ingemann, Reinald Underbarnet, Seite 25.
[4]) Aarestrup, Digte i Udvalg, Seite 114, 143.
[5]) Paludan-Müller, Ungdomskrifter, Seite 261.
[6]) Seite 268. [7]) Seite 198. [8]) Seite 300.

Die Lebensaufgabe des Menschen ist es also, sein Inneres zu bilden.

Hauch spricht diesen Gedanken aus im Vorwort zu den „Søstrene paa Kinnekullen": „ikke blot om Pengebegærlighed og Havesyge er her Spørgsmaal, men om enhver blot udvortes og ensidig Stræben, under hvilken den egentlige aandelige Opgave, som ethvert Menneske har at løse, forglemmes og forsømmes, og under hvilken Mennesket, hvor meget han ogsaa i den udvortes Verden kan virke, dog i sit inderste staar stille, medens Tiden uigenkaldelig svinder hen."

Ulrikka, die sich aus Goldgier im Berg hat einschlieszen und ihr Leben freudelos hat vorbeigehen lassen, teilt das Schicksal Tausender:

I tro nu vel, hun er den eneste,
Der saadan spundet har sin Ungdom bort,
Og der sit Liv har ofret hen for Guld;
Men jeg, som ved det bedre, jeg jer siger:
Der gives mangen Kvinde, mangen Mand,
Som I beundret har og agtet højt,
Der gives tusinde, som mindst det tro,
Der sade Nat og Dag som hun i Bjerget
Og spildte Livet paa den samme Vis[1]).

Für diese Menschen ist auch nach dem Tode keine Rettung möglich; Mephistofeles begrüszt sie beim Eintritt in die Hölle mit folgenden Worten:

I finde, som sagt, det samme Liv,
Den samme Travlhed og Tidsfordriv,
Som forhen i det jordiske Rige;
Det kommer deraf, maa jeg dig sige,
At du, min Ven, og dine Lige
Alt, mens I leved, i Helvede vare;
Og deraf kan du dig selv forklare,
At eders Tilstand forandres ej,
Men er samme Virken ad samme Vej[2]).

[1]) Søstrene paa Kinnekullen 1917, Seite 79.
[2]) Heiberg, En Sjæl efter Døden, Akt III.

Wer durch die Kraft der Schönheit seines Inneren die Unvollkommenheit der Wirklichkeitswelt zu besiegen vermag, wer im Stande ist, sich dieser höheren Welt ganz zu ergeben,

Med Øjet, Øret, Sjælen[1])

der hat damit das höchste Glück erreicht; Schicksal und Gemüt sind Namen Eines Begriffes.

Og dog er Skjæbnen til, kun at vi bære
Den i os selv og i vort eget Skjød.
Den kommer frem fra Inden, ej fra Uden;
Den er vor Skabning, mens vi selv er Guden[2]).

Die infolge ihrer Erblindung, ganz verinnerlichte und vollkommen glückliche Tochter König Renés betet nach ihrer Genesung:

Ufattelige Aand, der talte til mig,
Mens Natten hylled ind mit Øje, lær mig
At søge dig i denne Verdens Straaler!
Lær mig at holde fast ved dig i Verden![3])

Damit sich der Mensch diese innere Schönheit erringen kann, musz er geläutert werden:

Kun i Flammerne kan Guldet luttres[4]),

er musz durch den Schmerz hindurch:

Sorgen er en Engels dunkle Haand,
Som luttrer, hvad os jordisk kjært er vorden,
Og løfter mod det Evige vor Aand[5]).

---

[1]) Heiberg, Syvsoverdag 1911, Seite 35.
[2]) Paludan-Müller, Adam Homo 1899 I, Seite 147.
[3]) Hertz, Kong Renés Datter, tiende Oplag, Seite 92.
Wie die Poesie nur denen zugänglich ist, die
forud som i Drømme
Har gjemt i Brystet en poetisk Verden
Og hige nu mod dem i vaagen Tilstand,
so kann auch Ebn Jahia die blinde Prinzessin nur dann heilen, wenn das Gesicht „fra Sjælens Dyb" strömt, wenn ihr inneres Auge geöffnet ist, und sie die Sehnsucht zu sehen fühlt.
[4]) Paludan-Müller, Ungdomskrifter, Amor og Psyche, Seite 418.
[5]) L. Bødtcher, Digte, ældre og nyere, fjerde Udgave, Seite 216.

Den Menschen, der diese höchste Vollkommenheit nicht erreicht hat, tröstet vor allem die Schönheit des Traums[1]):

hvo har Nøglen til
De dybe Gaader, som vort Indre spinder,
Naar Sindet, fyldt af Skyggerigets Minder,
Til Anelsernes Top sig hæve vil?
Naar Sjælen snart sin Fremtid klaret finder
I sine egne Drømmes dunkle Spil,
Og snart, naar skjulte Tankekræfter mødes,
Ved Tankens Lynglimt seer Ideen fødes?[2])

In demselben Sinne betet Aarestrup:

Drømme!
Vær for mig det Virkelige[3])!

Auch die Kunst gewährt dem Menschen einen Ersatz für den Mangel an Schönheit in der Welt der Wirklichkeit und hilft ihm das Leben ertragen; L. Bødtcher blickt an seinem Lebensende auf die Kunst als auf das Wesentliche in der Welt zurück:

Den Jord du har husvalet
Med Shakespeares gyldne Sang,
Hvor Raphael har malet,
Og Mozarts Toner klang[4]).

Chr. Winther preist vor allem die Schönheit der Natur:

Men naar heelt min Sjæl er Nat,
Miskjendt, haanet og forladt,
Jeg kun hører Smertens Stemme,
Flugter fra sit Fangebuur
Tanken til din Favn, Natur!
For at døves der og glemme![5])

Gleichfalls erwächst dem Menschen Freude aus der Erinnerung

[1]) Vgl. dazu Paludan-Müller, Vestalinden, Udvalgte fortællende Digtninge 1911, Seite 17 ff., wo an der zum Tode verurteilten Vestalin das Leben in seiner ganzen Schönheit noch einmal im Traum vorübergeht.
[2]) Paludan-Müller, Ungdomskrifter, Seite 206, 207.
[3]) E. Aarestrup, Digte i Udvalg 1909, Seite 143.
[4]) L. Bødtcher, Digte, ældre og nyere 1878, Seite 226.
[5]) Chr. Winther, Sang og Sagn 1866, Seite 104.

an eine schönere Zeit, namentlich an die Zeit der groszen historischen Vergangenheit[1]). So sucht Ingemann in seinen Romanen und in dem Gedichtzyklus „Holger Danske" seinem Volke „Evighedskernen i Tiden" zu zeigen.

Paa Sagatavlens sjeldne Skaar
End mangt et reddet Træk der staar,
Som om det Svundne taler;
Og i hvert dyrket Gudfantom
I Kunstens indre Helligdom
Den gamle Tid sig maler[2]).

Schack Staffeldt fühlt sich wie der Troubadour, der nur unter Gottes freiem Himmel singen kann; er stellt sich im Mondschein unter das Fenster der Geliebten:

Guitarrens sidste
Smeltende Lyd døde
Hist ved Ridderstøtten
Paa den maanelyse Plads[3]).

Auch Christian Winther verherrlicht den fahrenden Sänger und seine Wanderlust[4]), Heiberg spielt am Schlusz der „Nygifte" auf die Sehnsucht in die Ferne an, kräftiger als in der Poesie dieser Dichter ist sie in Paul Möllers „En dansk Students Æventyr" gestaltet. Diese „ufuldendt Novelle", hat grosze Ähnlichkeit mit Eichendorffs Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts"; in beiden Dichtungen spielt neben der Wanderlust die Liebe eine grosze Rolle und erklingt Geige und Waldhorn; es fehlt Paul Möllers Werk aber die Wald- und Mondscheinstimmung der deutschen Romantik, sowie ihre Schlösser mit Park und Statuen; der „krøllede Fritz" fühlt sich am behaglichsten bei den Müllersleuten.

Die Liebe überschreitet in der Poesie der Dichter nach Oehlenschläger nur selten die Grenzen der aus Geist und Sinnlichkeit ge-

---

[1]) Vgl. z. B. Hauch, Valdemar Atterdag; Winther, Hjortens Flugt. Vgl. Oehlenschläger, Grundtvig.
[2]) Schack Staffeldt, Digte og Sange, Seite 23.
[3]) Schack Staffeldt, Digte og Sange, Seite 25.
[4]) Chr. Winther in Hjortens Flugt.

mischten Durchschnittsempfindung. Vereinzelt erinnert die dänische Liebespoesie an die mittelalterliche Minnelyrik; so erlebt Aarestrup im Traum das Liebesglück, welches die Wirklichkeit ihm nicht gewährt[1]) und vergleicht Schack Staffeldt das Gemach der Liebsten mit einem Altar, einem Tempel[2]). Auch den Wahnsinn der Liebe kennt dieser Dichter:

Fred! Fred! I Furier!
Kommer du fra Tartarus,
Tøjleløse Elskov?[3])

Ein an Baudelaire erinnerndes, aus Liebe und Hasz gemischtes Gefühl gestaltet Chr. Winther in „Hjortens Flugt."[4])

Schlieszlich ist Alma, die weibliche Hauptperson aus „Adam Homo", Dantes Beatrice, Goethes Gretchen, Ibsens Solveig vergleichbar:

Du — spurgte Homo — du mig føre vil?
Du til din Himmel ej tilbage vender?
Du, hvem den Salighed, som aldrig ender,
Blandt de udvalgte Sjæle hører til —
O, svared hun, paa een Gang streng og mild:
Hvor lidt dog Kjærligheds Natur du kjender!
Hvor lidt Udvælgelsen! Hvor lidt dog mig!
Ja, jeg er udvalgt — men til Hjælp for dig[5]).

Die Natur gestalten die dänischen Dichter zwar hie und da mit der lyrischen Stimmung des Vollmonds und des Glockenklangs[6]), häufiger aber mit realistischer Färbung. Christian Winther geht in dieser Wirklichkeitskunst am weitesten; in den „Træsnit" heiszt es:

De, som paa min Scene gaae,
Er jævne, danske Bønder[7]).

da erblickt er Amor „paa en Malkeko"[8]).

---

[1]) Emil Aarestrup, Digte i Udvalg 1909, Seite 129, 178.
[2]) Digte og Sange, Seite 27, 21. Vgl. Wechssler, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Seite 288.
[3]) Digte og Sange, Seite 28.
[4]) Chr. Winther, Hjortens Flugt, nittende Oplag, Seite 28.
[5]) Paludan-Müller, Adam Homo II, Seite 340.
[6]) Christian Winther, Sang og Sagn, Seite 123. [7]) Seite 207. [8]) Seite 210.

Die mystische Veranlagung der dänischen Romantiker ist gering, Hauch und Heiberg bilden von dieser Regel aber eine Ausnahme. Hauch spricht in seinen Gedichten Gefühle aus, in denen er sich von Novalis beeinfluszt zeigt; Heiberg gestaltet seine Mystik namentlich in „Syvsoverdag" und in „De Nygifte".

In dem Drama „Syvsoverdag" lebt Anna, das Kopenhager Mädchen des 19. Jahrhunderts, das durch die Kraft ihrer Gedanken und Gefühle mit einer höheren Welt verbunden ist, im Traum an Kong Valdemars Hof, und nimmt an den Schicksalen der Hofgesellschaft teil; in „De Nygifte" heiszt es:

Meget som hændes mig første Gang,
Synes mig et dunkelt Minde,
Det klinger for Øret som en gammel Sang,
Hvis Ord man ikke kan finde[1]).

L. Bødtcher spricht ein einzelnes Mal die Erkenntnis der Einheit des Weltganzen aus:

Du hører til det Hele[2]).

oder er äuszert seinen Glauben an verborgene Kräfte:

Ej nogen Tanke, klædt i Ord,
Gaaer paa sin Livsflugt reent tilgrunde[3]).

Paludan-Müller kennt die Mystik des Schweigens[4]):

Thi ogsaa Tavshed har sit Sprog, og Stemmer
I Mine, Suk, i Stilling og i Blik;
Og meer Veltalenhed de ofte fik,
End Ordet, som i Verdens Larm man glemmer[5])[6]).

---

[1]) De Nygifte 1891, Seite 41, vgl. Seite 61.
[2]) L. Bødtcher, Digte, ældre og nyere, Seite 214. [3]) Seite 215.
[4]) Vgl. die Mystik der Liebe, Seite 29.
[5]) Paludan-Müller, Ungdomskrifter, Seite 273.
[6]) Wie in der Poesie der Frühromantik findet sich auch in der dänischen Dichtung nur sehr selten die Verherrlichung der Schönheit, blosz L. Bødtcher (Digte, ældre og nyere, Seite 198) und Chr. Winther (Sang og Sagn Seite 8) gestalten „Skjønheds stærke Herredom".

Steht also die Poesie der dänischen Dichter als Kunst der Verinnerlichung hinter den Erzeugnissen der deutschen zurück, als Wortkunst nimmt sie eine höhere Stellung ein. Grade durch die ihren romantischen Gefühlen beigemischte Besonnenheit sind die dänischen Dichter im Stande ihre — niemals ausschweifenden — Empfindungen aus einer gewissen Ferne zu betrachten und sie als Künstler zu gestalten.[1])

Der erste Spracharistokrat in Dänemark aber ist Jacobsen. Als Wortkünstler steht er über allen vorigen Dichtern, traditionelle Wendungen sucht man in seiner Poesie vergebens, er ringt mit der Sprache, um dasjenige Wort zu finden, das sein persönliches Gefühl in Schönheit gestalten kann. Namentlich auf die Wahl der Beiwörter legt er das grösste Gewicht. Unter seinen Händen wird die dänische Sprache ein Instrument der höchsten Ausdrucksfähigkeit[2]).

Für Jacobsen ist — wie für alle Neuromantiker — das Wesentliche aller Kunst die Schönheit. Niels Lyhnes Freund Erik, der sich die Bilder im Katalog einer Gemäldesammlung ansieht, ist „næsten syg af Længsel efter virkelig at skue al denne Kunst og Skønhed, virkelig med Øjne at nyde og med Øjne virkelig at gribe al den Liniers og Farvers Herlighed, saa den i Beundring blev hans"[3]).

Diese Schönheit der Formen und Farben sucht Jacobsen auch in seiner Poesie zu verkörpern, er will uns die Schönheit der Gestalten seiner Phantasie fühlbar machen, wir sollen sie durch seine Worte zu sehen bekommen. So beschreibt er nicht, wenn er uns eine Meerfrau vorzaubern will, wie Oehlenschläger in „Helge" blosz ihre schönen Glieder, sondern „Jeg vil have en yppig, glødende Skildring der, jeg vil se noget saa blændende skønt, at det tager Vejret fra mig. Jeg vil indvies i saadant et Havfruelegemes ejendommelige Skønhed. Hun skulde være nøgen som en Bølge, og Havets vilde Skønhed skal gaa igen i hende. Der maatte være no-

---

[1]) Als Kunst des Wortes sind hervorzuheben: Schack Staffeldts Gedichte Snedkeren og hans Drenge, und Under Lillas Vinduer; Aarestrup „Det var den høje hede dag" Digte i Udvalg, Seite 140 und Tidlig Skilsmisse, Seite 140, ein an Rilkes Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke erinnerndes Gedicht, vor allem aber der Schlusz von Paludan-Müllers Amor og Psyche.

[2]) Georg Christensen, J. P. Jacobsen, Seite 66. (Mennesker i Litteraturens, Kunstens, Politikens og Videnskabens Tjeneste, Band IV).

[3]) Jacobsen, Niels Lyhne, Samlede Skrifter, ottende Udgave II, Seite 65.

get af Sommerhavets Fosforskær over hendes Hud, noget af Tangskovenes sorte, forfiltrede Rædsel i hendes Haar. Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne; det blege Bryst maa være koldt af en vellystigt kølende Kulde, Bølgerne risle deres vuggende Gang gennem alle hendes Former, og der er Malstrømmens Sugen i hendes Kys og der er Skummets bristende Blødhed i Favntaget af hendes Arme"[1]).

In dieser Kunst, Stimmungen zu erwecken, ist Jacobsen ein Meister. Er zaubert uns den Rosengarten, in dem die vierzehnjährige Marie Grubbe hin und her geht[2]), vor, wir sehen Mogens' Braut Kamilla im roten[3]), Frau Boye im gelben Licht[4]), wir sitzen mit Marie Grubbe in ihrer Stube, wo das Feuer rot und warm hineinleuchtet und die Lichter tanzen, während drauszen der Sturm tobt und das Dunkel zunimmt, und wir freuen uns an den Liedern, die sie sich auf der Guitarre begleitet[5]), wir fühlen den Jubel in der Seele der Sängerin Madame Odéro, als sie nach einer langwierigen Krankheit zum ersten Mal wieder singen kann[6]).

In diesen Szenen könnte man Jacobsen den Schüler Keats' nennen. Da aber, wo er uns die Stimmung des Frühlings in Clarens vorzaubert[7]) und uns den Abschied zwischen Niels Lyhne und Frau Boye mit erleben läszt[8]), übertrifft er alle früheren Stimmungskünstler und reicht an d'Annunzio heran.

In seiner Lyrik erwächst ihm vereinzelt die Stimmung aus einer Zeichnung, dann entsteht ein Gedicht im Geist der Präraphaeliten[9]); ein andres Mal gestaltet er eine Stimmungslyrik wie die Poesie der Frühromantik[10]), hie und da dichtet er ein Stimmungslied im Volkston[11]).

Jacobsens Werk aber wird erst dann ganz verständlich, wenn man weisz, dasz der Dichter als junger Gelehrter Darwin in Dänemark bekannt gemacht hat. Da begreift man, weshalb dieser Träumer, der zum lyrischen Dichter geschaffen schien, sich zum psychologischen Roman hingezogen fühlen muszte, dasz es ihn drängte, die Gestalten seiner Phantasie, die er äuszerlich und innerlich scharf schaute, in Gedanken und Gefühlen als durch Geburt und Umgebung bestimmte Wesen darzustellen. Und so ist

---

[1]) II, Seite 79, 80. [2]) I, Seite 10, 11. [3]) II, Seite 296. [4]) II, Seite 91.
[5]) I, Seite 193—195. [6]) II, Seite 245. [7]) II, Seite 121—123.
[8]) II, Seite 125 ff. [9]) I, 342 Arabesk til en Haandtegning of Michel Angelo.
[10]) I, Seite 360. [11]) I, Seite 347, 356.

auch die Kunst dieses Neuromantikers eine Mischung zweier Strömungen: während die vollendet schöne Sprache uns in die heraufbeschworene Stimmung einhüllt, berührt das Äuszere der uns in diesen Stimmungsbildern vorgeführten Gestalten wie die Figuren eines Gemäldes[1]), ihr Inneres wie die Seele eines in vertraulichem Verkehr mit uns lebenden Menschen.

Jacobsen zeichnet sich selbst und seine Dichtung in „Niels Lyhne": „Nu havde han endelig fattet, at det ikke var nogen Naturnødvendighed at være enten oldnordisk eller romantisk, og at det var simplere selv at sige sine Tvivl end at lægge dem i Munden paa Gorm Lokedyrker, rimeligere at finde Lyd for sit eget Væsens Mystik end at raabe mod Middelalderens Klostermure, og faa det Samme ekkosvagt tilbage, han selv havde sendt"[2]).

„Niels kastede sig med Begejstring over sit nye Arbejde; han var bleven greben af den Erobringslyst, den Tørst efter Videns Magt, som vel hver en Aandens Tjener, hvor ydmygt han saa end siden kom til at gøre sin Gerning, dog én Gang har følt, var det end kun en eneste stakket Time til Ende. ..... husker du saa, hvor det bygged sig op for din Tanke fra Bøgernes gulnende Blade sluttet og samlet, hvilende i sig selv som et Kunstens Værk, og det var dit i hver en Enkelthed, og din Aand leved i dit Hele"[3]).

Auch für Jacobsen wird die höchste Wissenschaft zur Kunst.

Als das Werk eines Neuromantikers ist Jacobsens Dichtung neben einer Kunst der Schönheit eine Poesie der Verinnerlichung. So quillt z. B. in den „Gurrelieder"[4]) die Liebe Valdemars zu Tove aus dem Innern des Königs hervor und entsteht nicht, wie in der Sage und in der Poesie romantischer Dichter[5]) durch die Zauberkraft eines Tove gehörenden Ringes. Nicht wie Blicher[6]) betrachtet Jacobsen die Lebensgeschichte der Marie Grubbe als die Bestätigung der Regel, dasz „Synden lønner sine Børn", son-

---

[1]) Z. B. in Mogens Kamilla unterm Apfelbaum II, Seite 294, in Marie Grubbe die vierzehnjährige Marie, I, Seite 7. Sophie Urne, Seite 61—63, die reitende Marie, Seite 125 ff., das Menuett, an dem sich Marie beteiligt, Seite 186 ff., die Schenke, in der Marie sich mit Sti Høgh befindet, Seite 233 ff., die Schenke in Aarhus, Seite 289. In Niels Lyhne das Bild der Edele Lyhne, Seite 30 ff., ihr Bild auf dem Sofa, Seite 36, wie sie sich Kupferstiche ansieht, Seite 42 ff. In Et Skud i Taagen die Hände der Agatha II, Seite 339, 340.

[2]) II, Seite 142. [3]) II, Seite 143. [4]) I, Seite 314 ff.

[5]) Vgl. z.B. Hauch, Valdemar Atterdag; Ingemann, Kong Valdemars Jagt. Heiberg, Syvsoverdag.

[6]) Blicher, Noveller og Skitser I 1905, Seite 43.

dern er leuchtet in Mariens Inneres hinein und löst das Rätsel ihrer Seele.

Das höchste Glück der Verinnerlichung stellt Jacobsen an Mogens dar, der nachdem eine Feuersbrunst ihm die Geliebte genommen, in der auf den Paroxysmus des Schmerzes folgenden Erschöpfung regungslos im Schnee sitzt, „betagen af Lys og Lød, af Liv og Lykke"[1]).

Für die liebende „lille Tove" decken sich die innere und die aüszere Welt; in der Wirklichkeit erblickt sie

Et Udtryk for hvad Gud har drømt[2]).

Der Traum gewährt Frau Lyhne den Ersatz für die Schönheit einer fernen Welt, nach der sie sich ihr ganzes Leben gesehnt hat; „Drømmen om den fjerne Verdens Herlighed"[3]) ist die unbewuszte Gestaltung der Schönheit, die ihr im Innern lebt; auch Marie Grubbe sucht im Traum die Erfüllung ihrer Sehnsucht[4]).

Obgleich Jacobsen in seiner Dichtung die Liebe in mancherlei Schattierung gestaltet hat, sowohl die Sehnsucht nach Liebe[5]) wie die unerwiderte[6]) und die glückliche Liebe[7]), sowohl die sinnliche Liebe der Nonne zum Christusbild[8]) wie die irdische Liebe als Heiligenkult[9]), so ist dieser Neuromantiker doch zu sehr der Dichter der Einsamkeit, als dasz man ihn den Sänger der Liebe nennen könnte. Von dem sterbenden Niels Lyhne[10]) heiszt es:

„Men tænkte han paa Menneskene, blev han saa syg igen i Sindet. Han kaldte dem for sig èn for èn, og Allesammen gik de ham forbi og lod ham ene, og ikke èn blev der tilbage. Men hvordan havde ogsaa han holdt fast ved dem, havde han været trofast? det var blot dèt, han havde været langsommere til at slippe. Nej, det var ikke dèt. Det var det store Triste, at en Sjæl er altid ene. Det var en Løgn hver Tro paa Sammensmeltning mellem Sjæl og Sjæl. Ikke den Moder, der tog En paa sit Skød, ikke en Ven, ikke den Hustru, der hvilede ved Ens Hjerte ...."

---

[1]) Jacobsen II, Seite 305, 306. [2]) I, Seite 315. [3]) II, Seite 115 ff, Seite 122.
[4]) I, Seite 148.
[5]) Vgl. die junge Marie Grubbe und die Novelle Der burde have været Roser II, Seite 365.
[6]) Vgl. die Liebe der Edele Lyhne II, Seite 50 ff.
[7]) Der Schlusz der Novelle Mogens. [8]) Faustina og Faust.
[9]) Nævner min Tanke dig I, Seite 336. [10]) II, Seite 269.

Frau Fønss weisz, dasz es Schmerzen gibt „der skal dø i Løndom og som ikke maa faa Lov at skrige ud i Ord", sie freut sich über „den Sjælens Fornemhed" ihrer Tochter, die ihr das Leid nicht anvertraut, das ihr das Herz bewegt[1]).

Auch Marie Grubbes Ansicht ist es, dasz „hver Menneske lever sit eget Liv og dør sin egen Død"[2]).

Die Religion kann den Dichter nicht aus seiner Einsamkeit erlösen[3]), die Natur aber spendet ihm immer neues Glück. „Hvert Blad, hver Kvist, hvert Lysskær og hver Skygge kan jeg glæde mig ved. Der er ingen Bakke saa nøgen, ingen Tørvegrav saa firkantet, ingen Landevej saa kedelig, at jeg ikke et enkelt Øjeblik kan forelske mig deri"[4]). Und der sterbende Niels sagt sich: „der havde dog været meget Skønt i Livet, det friske Pust ved Stranden hjemme, det svale Sus i Sjællands Bøgeskove, den rene Bjærgluft i Clarens og Gardasøens bløde Aftenbrise"[5]).

Jacobsen ist der erste dänische Romantiker, in dessen Poesie sich Baudelairesche Töne finden[6]), namentlich in der aus der Stimmung der Seuche und des „carpe diem" heraus gedichteten Novelle „Pesten i Bergamo"[7]) wird die Freude am Schmerz und an der Sünde mit Meisterschaft gestaltet. Aber auch in „Marie Grubbe" erklingt manchmal leise der Ton der Lust an der Sünde[8]).

Wie Baudelaire ist auch Jacobsen der Dichter des Hasses: das aus unerwiderter Liebe geborene Gefühl bildet die poetische Grundlage der Novelle „Et Skud i Taagen"[9]). Aber auch in „Pesten" und in „Niels Lyhne"[10]) wird der Hasz dichterisch verwertet.

Jacobsen, der Individualist, der Einsame, ist an seinem Lebensende der Dichter des Pessimismus. Als Mogens hofft er noch auf die Verwirklichung seiner Ideale, als Niels Lyhne weisz er, dasz es dem Menschen nicht beschieden ist, glücklich zu sein, da tröstet ihn selbst die Natur nicht mehr:

Mit Hjerte er ej Blomst, ej Blad,
Og Vaaren gør det ikke glad,
Det har sin egen, sære Vaar[11]).

---

[1]) II, Seite 398. [2]) I, Seite 306. [3]) II, Seite 154 ff. [4]) II, Seite 322.
[5]) II, Seite 269.
[6]) Mit Ausnahme der einzigen aus Chr. Winther angeführten Stelle.
[7]) II, Seite 379. [8]) I, Seite 105. [9]) II, Seite 333 ff. [10]) II, 232, 233 ff.
[11]) I, Seite 364.

Durch die Verkörperung dieser Gefühle, der Freude und des Schmerzes in seinen Kunstwerken der Sinnenverfeinerung und der Seelenfeinheit schuf Jacobsen eine Sprache, die in den nordischen Literaturen unerreicht dasteht, und die es späteren Dichtern möglich machte, für jede feinste Farbennuance und für jede Stimmungsschattierung das Wort zu finden[1]).

---

[1]) Jörgensen, Geschichte der dänischen Literatur, Seite 139.

SECHSTES KAPITEL

ROMANTIK UND NEUROMANTIK IN HOLLAND

Eine ursprüngliche romantische Strömung findet sich in der holländischen Literatur nicht. Im Mittelalter besitzt sie infolge der Verbindung mit dem bayrischen Fürstenhause durch Deutschland beeinfluszte Minnelieder im Geist der Provenzalen[1]), die wieder auf die religiöse Mystik Zuster Hadewychs und Zuster Bertkens einwirkten und Übersetzungen der ursprünglich französischen Ritterromane, auf deren Stoff die „abele spelen" zurückgehen. Läszt sich auch hie und da in der Literatur der folgenden Jahrhunderte Romantik nachweisen — man denke z. B. an die aus dem Spanischen und dem Englischen übersetzten Theaterstücke und an die durch Petrarca beeinfluszte Poesie Hoofts — erst das Ende des 18. Jahrhunderts bringt auch unserm Lande eine kräftigere romantische Strömung. Bilderdijk und van de Kasteele übersetzen Ossian; Feith, der eigentliche Vertreter der Romantik in Holland, steht namentlich unter dem Einflusz von Millers „Siegwart". Prinsen sagt von dieser Dichtung: „in haar vertoonde zich het sentimenteele als van buiten af geimporteerde modelitteratuur in zijn volle kracht"[2]). Fr. Coenen äuszert sich in ähnlicher Weise: „de echt romantische gloed heeft ons alleen de godsdienstige beweging van het Réveil gebracht, dat met da Costa en de Clercq zijn hoogtepunt bereikte"[3]). Auch Tollens' und Bogaers' Übersetzungen deutscher und englischer Balladen und die unter Scotts Einflusz stehenden Werke Aernout Drosts, Olt-

---

[1]) Diese ritterliche Minnelyrik ist uns erhalten durch die in der Kön. Bibl. im Haag befindliche Liederhandschrift und durch die Handschrift des brüggischen Geschlechts der Gruuthuuse.

[2]) Prinsen, Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis, 1. Auflage, Seite 488.

[3]) Groot Nederland 1918, Seite 333.

mans' und Frau Bosboom-Toussaints sind keine Kunst der Verinnerlichung.

Victor Hugo und Byron wurden zwar gelesen — Beets u. a. wurde in der schwarzen Zeit seiner Jünglingsjahre stark von dem englischen Dichter des Pessimismus beeinfluszt — aber auch in der Poesie dieser beiden Dichter war es mehr der romantische Stoff als die romantische Stimmung, was die holländischen Schriftsteller anzog.[1])

Erst allmählich erwachte in unserm Lande aufs neue das Gefühl für Poesie. Multatuli trug dazu bei, indem er seine Zeitgenossen von althergebrachten Traditionen zu befreien suchte; der von Perk, Kloos[2]) und Verwey hoch verehrte Potgieter seinerseits sowohl durch seine Dichtung wie dadurch, dasz er, wie Busken Huet, auf die grosze Literatur des Auslandes hinwies. Letzterer sprach in „Lidewijde" zum ersten Mal den Grundsatz aus, dasz Kunst aus Leidenschaft geboren werden müsse. Trotzdem wurden die französische und englische romantische Poesie wenig gelesen; man fand vorzugsweise Gefallen an der Poesie Bilderdijks und den Ergüssen der vielen dichtenden Pastoren:

Het is des Dichters roeping te vermaken,
Te spreken tot verstand, herinnering
En tot het dichter-hart, dat elk ontving,
En nooit het Schoone en Goede te verzaken.

Zoo is de leer[3]).

Kloos zeichnet die damals allgemein gültige Auffassung der Kunst mit den folgenden Worten:

„Als men toch in die dagen maar wist te divageeren, op een erkende, gangbare wijze, naar aanleiding van een zeker stelletje vast-staande onderwerpen, die men gewend was, „poëtisch" te noemen, b.v. godsvrucht, huisgezin en vaderlandsche historie, en men week, dit doende, geenszins af van de door wat deftige autoriteiten opgestelde, schoolsche regels eener eng-begrensde verstechniek, dan kon men, in de meeste gevallen, verzekerd zijn van de als-officiëele aanvaarding, met een wel terloopsch, maar vrien-

[1]) de Vooys, Historische Schets van de Nederlandsche Letterkunde, 11. Auflage, Seite 88.

[2]) Vgl. Kloos' Vorwort zu der 4. Auflage von Perks Gedichten, Seite 24.

[3]) Gedichten van Jacques Perk, 4. Auflage, Seite 142.

delijk hoofdknikken, door de maandelijksche en dagelijksche pers en ook van de gematigde appreciatie door een slechts-op-Zondag-aan-de-Kunst-soms-denkend, opperst-net en comme-il-faut publiek. En uw werk werd dan wel bij gelegenheid gekocht, en met goudsnee, gelegd op een van tijd-tot-tijd-bekeken salontafel, of een ijverige rederijkerskamer maakte er het gebruik van, dat zoo'n lichaam doet"[1]).

Da erschien 1879 „Lilith", ein episch-lyrisches Gedicht von Marcellus Emants, der als erster die Poesie in die Sphäre der Ewigkeit und der Göttlichkeit zu heben suchte, in der ein neues Geschlecht sie wünschte[2]). In demselben Jahre veröffentliche W. van Lennep seine Hyperionübersetzung und dichtete Perk seinen Sonettenzyklus „Mathilde", der freilich erst 1881 erschien.

Vereinzelt besuchte Perk den Kreis der jungen Männer, die jeden Dienstagabend im Hause Alberdingk Thijms zusammenkamen und die Schönheit der Literatur ihres Vaterlandes von Vondel und Hooft bis Potgieter, sowie die Dichtung Virgils und der Griechen bewunderten. Zu den regelmäszigen Besuchern gehörten u. a. Kloos und Verwey. Diesen Kreis beseelte die Schönheitsverherrlichung, der Kultus der Schönheit im Geiste Keats' und der Präraphaeliten; sie fühlten wie Perk:

Schoonheid, o Gij, Wier naam geheiligd zij,
Uw wil geschiede; kome Uw heerschappij;
Naast U aanbidde de aard geen andren god!

Wie éénmaal U aanschouwt, leefde genoeg:
Zoo hem de dood in dezen stond versloeg....
Wat nood? Hij heeft genoten 't hoogst genot![3])

Das Manifest der neuen Kunst, welche diese jungen Männer sich träumten, findet sich in der Einleitung, welche Kloos für den ersten Druck von Perks „Mathilde" schrieb.

Der Dichter übernimmt Leigh Hunts Ausspruch, Poesie sei „imaginative passion" und fährt dann in lyrischer Prosa fort: „Geen genegenheid is zij, maar een hartstocht, geen bemoediging,

[1]) Vorwort zu der 4. Auflage der Gedichte von Jacques Perk, Seite 7, 8.
[2]) Verwey, Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche letterkunde, 2. Auflage, Seite 27.
[3]) De Gedichten van Jacques Perk, 4. Auflage, Seite 144.

maar een dronkenschap, niet een traan om 's levens ernst en een lach om zijn behagelijkheid, maar een gloed en een verlangen, een wil en een daad, waarbuiten geen waarachtig heil voor den mensch te vinden is en die alleen het leven levenswaard maakt"[1]).

Fügt man noch die Zeile aus Perks Sonett „Hemelvaart"

De Godheid troont.... diep in mijn trotsch gemoed[2])

hinzu, so ist damit die Richtung der ersten Jahre der neuen Bewegung gegeben: die jungen Dichter streben eine Kunst der Schönheit an, die zugleicherzeit der individuellste Ausdruck des individuellsten Gefühls sein soll[3]). Zum ersten Mal zeigt sich in der holländischen Literatur eine Auffassung der Poesie, die zu romantischer Lyrik im engern Sinn führen kann.

Perks „Mathilde" war aber nicht die reine Stimmungskunst, die Kloos sich wünschte. Zwar gesteht auch Perk:

Naar eigen hand de vrije taal te zetten,
Is eedle kunst[4]),

seinen Sonetten aber liegt der philosophische Gedanke zu Grunde, dasz die vergängliche Schönheit den Menschen erst dann befriedigen kann, wenn sie ins Reich der Ewigkeit gehoben wird. Im Geiste von Dantes hoher Liebe heiszt es in dem „Sanctissima Virgo" überschriebenen Sonett:

Een schelle schicht schoot schichtig uit den hoogen,
En sloeg mij. Ik bezwijmde.... ontwaakte, en zag
De lucht geschraagd door duizend kleurenbogen.

Daarboven in een kolk van licht te pralen,
Stond reuzengroot de Jonkvrouw, en een lach
Voelde ik van haar verengeld aanschijn stralen[4]).

---

[1]) Einleitung, Seite 46.
[2]) Gedichten van Jacques Perk, 4. Auflage, Seite 117.
[3] W. Kloos, Veertien jaar litteratuurgeschiedenis, 3. Auflage, II, Seite 161.
[4]) Seite 34. Vgl. für Perks individualistische Äuszerungen die Seiten 116, 126, 127, 130 u. a. [5]) Seite 35.

In demselben Sinne heiszt es:

Een hooge liefde zal uw hart doordringen[1]).

Er nennt die Geliebte Schutsengel, Godin[2]), den Augenblick, da sie ihm erschien, Gebenedijde stonde[3]). In dem Muttergottesbild erblickt er die Geliebte[4]), in ihr betet er, wie Novalis, das Universum an[5]).

Auch ihm ersteht aus der Liebe die sittliche Läuterung:

De liefde baart geluk en zielsverblijden,
Geluk maakt liefderijk, ik heb haar lief,
En wie gelukkig is, die kan niet slecht zijn[6]).

Und in eigentümlichem Gegensatz zu der ersten Zeile von Michel Angelos Sonett:

Vorrei voler, Signor, quel ch'io non voglio[7])

heiszt es:

'k Had lief, Mathilde!
Als een, die niet meer wil, gelijk hij wilde,
Maar met, wat hooger is, zich wil vereenen[8]).

Auch diesem Dichter bedeutet Schaffen das höchste Glück:

Sonnetten klinkt, U dichten was genieten[9]).

Wie sehr Perk die Sprache beherrscht, davon zeugt, neben den „gebeeldhouwde sonnetten"[10]) vor allem die durch Shelleys „The Cloud" inspirierte Wortmusik des Gedichtes „Iris"[11]).

Bei der Gründung ihrer Zeitschrift „De Nieuwe Gids" fühlte die junge Dichterschar ihre Poesie den groszen literarischen Strömungen des Auslands verwandt. Von ihren drei Glaubenssätzen:

---

[1]) Seite 37. [2]) Seite 41. [3]) Seite 39. [4]) Seite 51. [5]) Seite 54. [6]) Seite 42.
[7]) Le Rime, Seite 143. [8]) Seite 44. [9]) Seite 145. [10]) Seite 34. [11]) Seite 150.

a) Kunst is passie,
b) Vorm en inhoud zijn één,
c) de kunst om de kunst[1]),
wurden die letzten zwei von den Neuromantikern aller Länder verkündet.

Von den Dichtern der achtziger Jahre ist Kloos am meisten Stimmungsmensch. In dem Auf und Ab seiner Sonette klopft das Menschenherz schwer von Verlangen und Traurigkeit, von Stolz und Wehmut[2]).

Wer die Worte versteht, die Kloos über Van Eedens „De Kleine Johannes" geschrieben hat „begrijpt", sagt Prinsen[3]), „hoe daar in zijn prachtige verzen kan klagen de weekste melancholie, de diepste geslagenheid, kan zuchten de meest absolute zelfvernietiging; maar ook, hoe daar fier en bandeloos, luid en scherp, kan opklinken de titanentrots, de hemelbestormende hybris, hoe hij toornen kan en heerschen als een God. Hij is de meester van het woord en den klank, van het rhythme en van de melodie, hij is de vrije, oorspronkelijke beelder van zijn aandoeningen; klagend en teer of donderend en forsch, pralend en daverend of kweelend en in sonore murmeling geeft hij zich zelf onder den drang van zijn sensaties en sentimenten."

Zu den Gedanken, welche Kloos, der Neuromantiker, besonders häufig ausspricht, gehört die Verherrlichung, die Vergottung des Ich: „grooter is 't te sterven voor zijn Ikheid dan te leven"[4]).

Ik ben een God in 't diepst van mijn gedachten,
En zit in 't binnenst van mijn ziel ten troon
Over mijzelf en 't al, naar rijks-geboôn
Van eigen strijd en zege, uit eigen krachten[5]).

Ik was de God-op-aard, de Nooit-gekende,
Die zelf zijn Zelf niet zag, dan ééns op 't laatst,
Toen opstond en de kroon op 't hoofd zich drukte[6]).

---

[1]) Groot Nederland 1920, Seite 226. Fr. Coenen, Studien van de 80er Beweging.
[2]) Europas Neue Kunst und Dichtung von Fr. M. Huebner, Berlin 1920, Seite 22.
[3]) Prinsen, Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis, Seite 669.
[4]) Verzen van Willem Kloos, Band I, 1. Auflage, Seite 22.
[5]) Seite 11. [6]) Seite 17. Vgl. Seite 28, 59.

Kloos fühlt seine Individualität, sein leidenschaftliches Wesen im Gegensatz zu dem Charakter des „gebildeten Publikums"[1]), der Menschen, die weder lachen noch weinen können[2]). Daraus geht das Gefühl der Einsamkeit hervor:

Ik heb mijn Ziel gered, mijn hooge, groote,
'K heb nu dat trotsch paleis voor elk gesloten[3]).

Ik die niet lijd en toch niet leven kan,
Omdat ik eenzaam met mijzelven blijf[4])...

O, vloek, dat menschen-traan en menschen-lach
Diep in ons eigen binnenst blijven leven[5]).

Auch in seiner Poesie ist Kloos der Verherrlicher der Schönheit:

Want, als eenig goed,
Rest mij de Schoonheid nog, een korten duur[6]).

Der Schoonheid Almacht, door geen mensch te keeren,
Blijft tot het einde van àl tijd regeeren[7])!

O, hartstocht voor de Schoonheid, die gij zijt,
Hoe wordt mijn ziel door U op nieuw gewijd[8])!

Heilig is Schoonheid[9]).

Das Schaffen gewährt dem Künstler die grösste Freude:

En dat der Muze wil mijn een'ge vreugd is[10]).

Durch den Schmerz des Lebens reift der Künstler:

Ja, 't hart moet sterven in veel donkere dagen
Van tranen en lijfs-pijn en bitter klagen

---

[1]) Seite 31. [2]) Seite 45, vgl. Seite 56. [3]) Seite 24. [4]) Seite 32.
[5]) Seite 65. vgl. Seite 73. [6]) Seite 29. [7]) Band II, 1. Auflage, Seite 188.
[8]) Seite 231. [9]) Seite 270. [10]) Band I, Seite 55.

En véél ontzetting, waar het lijf in beeft:
De mensch moet dood-gaan, eer de Kunstnaar leeft[1]).

Die Seele des Künstlers ist voller Schönheit:

Was dan mijn diepste ziel niet vol muziek,
Hel-hooge muziek,
Een klaar kantiek,
Dat ik dacht te maken eens tot een tempel van geluid[2]).

Ik ga mijn leven in orgieën door
Van vol muziek en vreugden onuitspreeklijk[3]).

Ein einziges Mal gestaltet Kloos den Heiligenkult der Liebe:

Ik hield u dierder dan mijzelf. Ik had
Geen dierbaar zelf meer, want ik wierp mijn trots,
Mijn donkren trots, mijn alles, wat ik had,
Voor uwe voeten, als de voeten Gods[4]).

Und im Geiste Perks heiszt es:

O Liefste Mijne, éér ik een groete vond —
Ave Maria! ruischte 't door mijn ziele,
En heel mijn ziele ruischte U toe — één zucht —

Totdat op eenmaal door de stille lucht,
Al die millioenen gouden druppels vielen,
En Ge als een heilige in die glorie stondt....[5])

Zwischen diesen Gedichten der Schönheit finden sich schon im ersten Band Versstücke, die man kaum als Kunst betrachten kann[6]), Vorklänge der späteren stark abfallenden Poesie, die uns beweisen, dasz es Kloos nicht verliehen war, sich in vorgerücktem Alter auf der Höhe seiner Jugenddichtung zu behaupten. Aber auch in dieser war er nicht ein typischer Vertreter der achtziger

---

[1]) Seite 46. [2]) Band II, Seite 33. [3]) Band I, Seite 67. [4]) Seite 77.
[5]) Seite 9. [6]) Z. B. Seite 92, 201, 204, 205 u. a.

Bewegung, nicht der Dichter, der das individuellste Gefühl auf die individuellste Weise gestaltete.

Ebenso wenig ist das Verwey, obgleich auch er in seinen ersten Dichterjahren den poetischen Ansichten Kloos' huldigte. Verweys Talent ist aber zarter, es birgt schon in dem Band „Verzamelde Gedichten" die Keime der späteren philosophischen Kunst des Dichters. Verwey kennt wie Kloos die Selbstvergottung:

Daar leeft geen àndre God! Gij zijt alleen[1]).

und die Einsamkeit, welche davon die Folge ist:

Geen hart kan ooit het hart eens menschen toebehooren[2]).

Verwey aber spinnt sich nicht in seine Einsamkeit ein; mit der Schönheit seiner Lieder will er die Menschen beglücken. Kunst soll erheitern und erhellen[3]).

En daarom heb ik begeerd
Schatten noch staat,
Maar het lied, dat het schepsel eert
En een God niet smaadt. —
Opdat ik in de oogen
Van allen, die weenen,
Zacht legge het licht,
Dat mijn ziel heeft omschenen, —
Dat zal hunne tranen drogen.
Ieder zal tot mij vliên
Wien 's werelds wee doorsneed,
En schoonheid in zijn smarten zien
En lachen in zijn leed[4]).

Bei Verwey mischt sich der Kultus der Schönheit — wie bei Shelley — mit dem Bedürfnis nach Sympathie.

Verwey, der Dichter mit der schönen Plastik, den scharf ge-

---

[1]) Verzamelde Gedichten, Tweede druk, Seite 145. [2]) Seite 63.
[3]) Auslese aus den Blättern für die Kunst, Seite 16. [4]) Seite, 66, 67.

schauten Gleichnissen, hat nach der Zeit, in der die „Verzamelde Gedichten" erschienen, lange Jahre geschwiegen. Es entwickelte sich in ihm das Gefühl für eine geistige Kunst. d'Oliveira gibt uns in „De Mannen van 80" Verweys Erklärung seiner neuen Kunstansicht; der Dichter sagt:

„Je hebt hier dat duinlandschap, je krijgt daar een indruk van en het is mogelijk met dien indruk een gedicht samen te stellen.

Nu kijk je opnieuw, je voelt een aandoening en die kun je uitdrukken, zonder veel van het landschap in je werk op te nemen.

Maar nu kijk je voor de derde maal en nu is je blik zoo doordringend geworden, je geheele wezen neemt in zulk een mate deel aan de waarneming, dat de uitdrukking er van geeft het wezen van je geest èn het wezen van het landschap tevens. Dan ontstaat wat ik geestelijke kunst noem"[1]).

Mit dieser Kunstauffassung hat Verwey Abschied genommen von den Idealen seiner Jugend. Sie erklärt uns, warum Stefan George, gleichfalls der Befürwörter der geistigen Kunst[2]), in den „Übertragungen zeitgenössischer Dichter" neben vier Sonetten von Kloos[3]) so unverhältnismäszig viel Gedichte von Verwey übersetzt, und dasz diese, bis auf vier[4]), alle aus des Dichters späterer Periode stammen[5]). Es sind Gedichte aus „De nieuwe Tuin", „Het brandende Braambosch", „De Kristaltwijg". Sie erklärt es, dasz in Verweys Übertragungen fremder Dichtung „Poëzie in Europa", wo Hugo von Hofmannsthal nur mit drei Gedichten vertreten ist, — „De beiden", „Leven", „Wereldgeheim"[6]) — Stefan George der gröszte Platz eingeräumt wird.

Bezeichnend für Verweys Wahl ist es, dasz zwölf Gedichte des deutschen Neuromantikers dem „Vorspiel zu dem Teppich des Lebens[7])" entnommen sind, von welcher Dichtung Gundolf sagt: „Natur, Schicksal, Seele haben jetzt Einen Namen und Ein Gesicht[8])". Die anderen, Georges Poesie entnommenen Gedichte befinden sich in dem Bande „Der siebente Ring"[9]) und sind der Ausdruck einer noch höheren Vergeistigung des Dichters.

---

[1]) Seite 63.
[2]) Auslese aus den Blättern für die Kunst, Seite 10, vgl. Seite 111 ff.
[3]) Band I, 2. Auflage, Seite 67—71. [4]) Seite 73—77. [5]) Seite 77—100.
[6]) Verwey, Poëzie in Europa, Seite 34—39.
[7]) N°. 1. 2. 7. 8. 12. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 22.
[8]) Fr. Gundolf, Stefan George, 2. Auflage, Seite 159. 160.
[9]) Stefan George, Der siebente Ring. 5. Auflage, Seite 14, 30, 41, 78.

Gorter ist der einzige Dichter der achtziger Jahre, der in seiner Poesie das Kunstideal erreichte, das Kloos vorschwebte. Namentlich in einigen seiner Gedichte und in dem zweiten Teil seiner Dichtung „Mei" ist die Sprache, die Wahl der Bilder in hohem Masze individualistisch; immer deutlicher äuszert sich da die Sensitivität des Dichters, immer besser gelingt es ihm, die feinsten Schattierungen auszudrücken. Seine Sprache nennt van Eeden „de taal van iemand, die geheel geconcentreerd is in eigen gewaarwordingen en leeft in volkomen aandacht om de heerlijke dingen uit te spreken, die hij voelt"[1]).

Niets in de ruime wereld is zoo blij
Als deze aarde[2]).

Gorter, der Schönheitsverherrlicher mit den scharf ausgebildeten Sinnen, ist berauscht von den Klängen, den Formen, den Farben:

Mijn oog en oor werd als de groote hemel
Boven de zee met al haar waterwemel
Van prisma's kleur en van muziekballons[3]).

Der Dichter ist ein Augenmensch, der uns im Geist der Präraphaeliten durch die Kraft seiner Worte ein Bild vorzaubert[4]), zugleicherzeit aber der Schöpfer einer musikalischen Stimmungslyrik[5]).

Gorter liebt Musik vor allen andern Künsten:

Zij is de liefste, allerliefste[6]).

Zielsleven is muziek[7]).

Im Frühling singen sogar die Pflanzen:

Voel je den nacht
Den eersten lentenacht?

---

[1]) Van Eeden, Studies, Eerste Reeks, 3. Auflage, Seite 97.
[2]) Mei 5. Auflage, Seite 13. [3]) Seite 61. [4]) u. a. Seite 50.
[5]) Z. B. Seite 71 ff. [6]) Seite 154. [7]) Seite 154.

Hoor je de boomen wel zingen?[1])

Er ist der Verherrlicher des Traums:

Zachte droomen maken een helderheid
En eene kind-doorlach'ne werklijkheid[2]).

Und des Seelenlebens:

Hoor mij nu, Mei: er dwaalt in ieder leven,
In ieder lijf, een vlam, elk voelt haar beven
Wel eens of tweemaal, maar niet vele malen.
De menschen noemen ziel haar.

Dieses tiefere Leben äuszert sich namentlich in dem Kinde, in der Frau, in dem Künstler[3]).

Der junge Gorter ist in hohem Masze Individualist:

Nooit kan dit zijn, Mei, dat 'k een ander hoore,
Ik Balder, aan een ander, zie, 'k ben blind,
'k Zie nooit iets dan mijzelf, niet U, mijn kind[4]).

Is wel mijn eigen ziel
Iets wat ooit buiten mij, mijzelven viel?[5])

Wie dùs zijn ziel is, is zichzelf een God.
Ik ben mijn ziel, ik ben de een'ge God[6]).

Dann aber fängt in dem Dichter das Pflichtgefühl des sozialen Menschen sich zu regen an und kämpft mit dem Künstlerstreben:

Ik sta voor den mist van den tijd
En fluister: „Zijt gij er, zijt gij er,
Schoonheid? ik wacht u wijd,
In 't duister weidt ge er, weidt ge er?"

---

[1]) Verzen 1916, Band I, Seite 37. [2]) Seite 136. [3]) Mei, Seite 152, 153.
[4]) Seite 149. [5]) Seite 155. [6]) Seite 155, 156.

Uit de koele scheemrende nevel
Komt honderdtongig gefluister:
„Ik ben er, ik ben er," maar de nevel
Bewaart zijn vloeiende duister[1]).

Allmählich aber wird dem Dichter

Der menschen broederschap het hoogste schoon[2]).

Da ist sein höchster Wunsch:

Om zich te geven voor de heele menschheid[3]).

„Een klein Heldendicht"[4]), die poetische Gestaltung dieser sozialistischen Gefühle, ist aber nach Gorters genialen Anläufen eine starke Enttäuschung.

In den ersten Lieferungen der neuen Zeitschrift veröffentlichte van Eeden, „De Kleine Johannes", die Erzählung der Seelenentwickelung des Kindes, das jeden Abend betete, es möchte doch einmal ein Wunder geschehen, das sich von dem Märchenwesen Windekind, dem Symbol der Natur, der Phantasie, der Schönheit sowie von drei Vertretern einer dürren, einseitigen Verstandeslehre beeeinflussen läszt, am Sterbenslager seines Vaters aber entschlossen Pluyzer, den nüchternen Materialisten, niederringt, dann aber auf das schon wieder herbeigesehnte Reich des Traums und der Schönheit verzichtet und freiwillig, aus Liebe zu der Menschheit, den schweren Weg des Leidens antritt, der zur inneren Schönheit führt.

„Gij hebt de menschen lief, Johannes. Gij wist het niet, maar gij hebt hen altijd lief gehad. Gij moet een goed mensch worden. Het is een schoon ding een goed mensch te zijn"[5]).

Feber betont in seiner Broschüre „Frederik van Eedens Ontwikkelingsgang" m. E. mit Recht, dasz der kleine Johannes, wie sehr er auch für das Schöne empfänglich ist, dennoch nicht zum

---

[1]) Verzen, Band II, Seite 9.
[2]) Seite 13. [3]) Seite 21. [4]) Seite 33 ff.
[5]) De Kleine Johannes, 6. Auflage, Seite 184.

Schönen, sondern zum Guten strebt[1]). Fügt man hinzu, dasz van Eedens Sprache in keiner Hinsicht der individuellste Ausdruck des Dichters ist, dasz sie von selbstgebildeten Worten freigehalten ist, so könnte man daraus den Schlusz ziehen, dasz dieser Dichter eigentlich nie zu den Achtzigern gehört hat. Zwar richtet auch van Eeden sich gegen die Literatur vor 1880, zwar ist auch er Individualist[2]), und Verherrlicher der Schönheit[3]), kennt auch er die Einsamkeit:

> In 't wereldhuis als kloosterlingen wonen
> Wij menschen, elk in 't eigen kamerkijn
> Levenslang opgesloten[4]).
>
> Eenzame zelf[5]).

und die Lebensfreude:

> Verheugt u toch, gij die dit rijmken lezen
> En nog in gloed der zonne wandlen meugt
> De stranden langs — wen mijn verstorven wezen
> Reeds lang ontbeert wat 't zóózeer heeft verheugd.
> Zegent dan uwe zinne' en uwen dag!
> Ik die dit schreef ging met een hart vol wonden,
> Handen vol euvel, ooren vol geklag,
> En heb het leven toch zóó schoon gevonden[6]).

daneben ist er aber, namentlich in „Het lied van Schijn en Wezen" der Sänger der allesumfassenden Liebe, der Liebe Gottes, wovon auf Erden die treue Liebe zwischen Mann und Frau das schönste Symbol ist[7]).

Auch in „Ellen" das unter dem Einflusz von Shelleys „Epipsychidion" entstanden ist, erhebt sich der Dichter zum Heiligenkult der Liebe[8]).

---

[1]) L. J. M. Feber, Frederik van Eedens Ontwikkelingsgang, 1922, Seite 12.
[2]) Het lied van Schijn en Wezen, Seite 55.
[3]) Vgl. u. a. Ellen 1896, Seite 93, 99.
[4]) Het lied van Schijn en Wezen, Seite 55.
[5]) Van de Passielooze Lelie, 1901, Seite 73.
[6]) Seite 119. [7]) Het Lied van Schijn en Wezen, Seite 89.
[8]) Ellen, Seite 23, 38, 59, 69.

Der junge Van Eeden ist auch darin Romantiker, dasz er dem Fühlen vor dem Wissen Wert beimiszt:

> 't Gemoed voelt binding dieper dan de rede,
> En deze, machtloos waar haar maat niet strekt,
> Heeft niet te schennen 's harten teere zeden
>
> Wijl zij daarvan de gronden niet ontdekt[1]).
>
> Maar Wijsheid is een zuivere structuur
> Der Ziel[2]).

Die gröszte Weisheit vermittelt auch ihm die Musik:

> Muziek,
> Muziek alleen, dat is der spraken wonder,
> Beeld noch symbool, maar wezen, gansch uniek
>
> Van heil'ge zuiverheid[3]).

Noch einmal spricht van Eeden diesen Gedanken aus:

> Maar op dien weg van meest volmaakte kennis
> Leidt ons het verste melodie en lied.
>
> Want die zijn zuiver[4]).

In diesen Zeilen erhebt sich der Mystiker van Eeden zu einer Kunstauffassung im Geiste Novalis', Shelleys, der Symbolisten und der deutschen Neuromantik, zu einer Poesie der Verinnerlichung, wie sie sich in den Werken der jungen Dichter nicht zum zweiten Mal findet.

Eine Poesie der Verinnerlichung ist auch der Band „Sonnetten en Verzen in Terzinen, geschreven door Henriëtte Roland Holst-van der Schalk". In dieser Lyrik ist die Dichterin noch die einsame Träumerin in einer Welt voller Schönheit[5]):

---

[1]) Het Lied van Schijn en Wezen, Seite 89. [2]) Seite 35. [3]) Seite 57, 58.
[4]) Het Lied van Schijn en Wezen, Seite 58.
[5]) Vgl. Prinsen, Handboek tot de Nederlandsche Letterkunde, Seite 710.

Dagen als bloemen, open-volle nachten
Daartusschen, als in maanlicht blanke tuinen
En midden tusschen deze vele ga ik
Met stralende oogen levens-op[1]).

Das wirkliche Wissen ist ihr:

Eve' een voelen met alle dinge' eendrachtig[2]).

Dantes Poesie weihte sie in die höhere Weisheit ein:

Ik leefde, en wijsheid was voor mij een woord,
Toen werd ik genoodigd haar gast te wezen
Door Dante's princelijk en machtig woord[3]).

Auch sie erblickt im Diesseits eine Welt der Symbole:

Achter de tijdelijke vormen leven
— Zooals achter heggen bloeiende gaarden —
Eeuwige krachten wier adem de aarde
Rijk maakt en die haar een gestalte geven[4]).

Die Dichterin stellt Betrachtungen an „over de wijsheid die de weg tot volkomenheid is"[5]), sowie darüber, wie „door het inzicht der onvolkomenheid van ons zintuigelijk weten de Geest geleid wordt tot de Beginselen der goede Mystiek"[6]).

Ihre späteren Gedichtbände sind die Kunst einer Sozialistin, die, trotz der bewuszten Tendenz ihrer Poesie, durch die wirkliche Empfindung, die sie ausspricht, Stimmung erreicht. „De Vrouw in het Woud" widmet die Dichterin

Aan de Makkers onverloren
Waarmee ik streed;
Aan de toekomst ongeboren
Waarvoor ik leed."

---

[1]) Sonnetten en Verzen in Terzinen, 2. Auflage, Seite 3.
[2]) Seite 29. [3]) Seite 113. [4]) Seite 102.
[5]) Seite 79. [6]) Seite 115.

Es sind Lieder voll Kampf und Schmerz:

Ik ook heb dit mijn vrouwehart, dit teere
Breekbare ding, dat elke toon doet trillen,
Gevoerd in 't strijdperk waar vijand'ge willen
In stalen pantser elkander braveeren —

Ik ook heb midden in rumoer'ge sfeeren
De koorts van heimwee door mij voelen rillen
Naar het omslotene en veilig-stille
Gebied, waar ik toch niet kon wederkeeren[1]).

Auch im Kampf kann sie

't oude zwieren
Hier in die stilglanzende toovertuin[2]).

nicht vergessen.

Sie ist die Reiterin hoch zu Rosz,

In d'eene vuist klemmend der daden teugels
Dragend op de palm van de and're hand
De wondervogel met azuren vleugels
Die weerschijn vange' uit droomenland[3]).

Wie die Dichterin in „De Nieuwe Geboort" gesteht:

Ik leed het zoo vaak en zweeg
Nu lijd ik het nog eenmaal luid
Om andren die lijden, te reiken
De troost der gemeenzaamheid[1]).

so endet auch „De Vrouw in het Woud" als ein Lobgesang auf die Liebe zu der Menschheit.

Einen gröszeren Gegensatz als zwischen Frau Roland Holst und der zweiten Dichterin, die man den Achtzigern beizählen kann, obgleich die meisten ihrer Gedichte zuerst in „De Gids" erschienen,

---

[1]) De Vrouw in het Woud, 2. Auflage, Seite 104. [2]) Seite 134. [3]) Seite 134.
[3]) De Nieuwe Geboort, 4. Auflage, Seite 123.

Hélène Swarth, läszt sich kaum denken. Wehmut über verlorenes Liebesglück klingt durch fast alle Gedichte dieser groszen Wortkünstlerin; an der Wahrheit der Empfindung dieser, auch im Alter immer wiederholten Liebesklagen, musz man aber zweifeln.

Das Bild der Bewegung der achtziger Jahre wäre unvollständig ohne van Deyssels Prosa.

Der erste Band „Verzamelde Opstellen", namentlich der erste Aufsatz „Nieuw Holland" gibt uns des Verfassers Ansichten über die Literatur vor 1880, „het zijn de dreunende mokerslagen der revolutie"[1]) die darin ertönen. Diese Schimpfreden sind wie die lyrische Besprechung von Zolas „Rêve"[2]), worin van Deyssel seine Verehrung für den groszen französischen Naturalisten mit dem stark romantischen Temperament ausspricht, bezeichnend für die Art seiner Kritik.

In „Een Liefde" en „De Kleine Republiek", finden wir eine Mischung von Naturalismus und Individualismus; der Naturalismus wird in einigen zwischen den Jahren 1889 und 1903 geschriebenen Prosastücken, u. a. in „De Zwemschool", auf die Spitze getrieben. Dann aber folgt auch bei van Deyssel eine Abwendung von den Dogmen der achtziger Jahre, die Aufmerksamkeit, die er auf die Welt um sich her richtete, richtet sich nach innen, und da entsteht ein Buch wie „Frank Rozelaar", in dem sich das Individuelle zum Menschlichen erweitert.

Eine literarische Bewegung, wie Kloos und van Deyssel sie sich träumten, eine Neuromantik, die den Strömungen in England, Frankreich und Deutschland gleichkäme, ist der holländische literarische Aufschwung der achtziger Jahre nicht geworden. Adama van Scheltema unterschätzt den Wert dieser Bewegung aber in hohem Masze[3]). Denn in den Jahren 1880—1900 hat die holländische Sprache die Fähigkeit erworben, Gefühle in sehr feinen Schattierungen auszudrücken, wodurch es einem Künstler wie Boutens, der diese poetische Sprache vorfand, möglich war, sie zu einem solchen Grad zu verfeinern, dasz einige Gedichte

---

[1]) Prinsen, Handboek tot de Nederlandsche letterkundige geschiedenis, Seite 686.
[2]) Van Deyssel, Verzamelde Opstellen, Band I, 2. Auflage, Seite 217 ff.
[3]) Grondslagen eener nieuwe Poëzie, Seite 10 ff. u. a.

Rossettis[1]) und Andrians[2]), in unsre Sprache übersetzt, den englischen und deutschen Originalen, trotz der Übertragung, an Schönheit gleichkommen. Besondere Erwähnung verdient in dieser Hinsicht die Übersetzung von Andrians Sonett „Carmina" Seite 106.

---

[1]) P. C. Boutens, Carmina, Seite 90—105.
[2]) P. C. Boutens, Carmina, 105—106.

SIEBENTES KAPITEL

NEUROMANTIK IN DEUTSCHLAND

In Deutschland blühte die neue Poesie auf in den Gedichten Stefan Georges und in dem Werk derjenigen Dichter, die durch ihn zu eignem Schaffen angeregt wurden. Ihre Kunstansichten legte die neue Dichtergruppe nieder in der von George gegründeten Zeitschrift „Blätter für die Kunst", die nur für eine auserwählte Gemeinschaft von Künstlern und Kunstanhängern gedruckt wurden, weil George sich jeder Rücksicht auf das Publikum entschlagen wollte. Unwillkürlich denkt man bei dieser ablehnenden Haltung „der tausendköpfigen Menge"[1]) gegenüber an Novalis' naiven Versuch, sich in seinen Werken nur an seelisch Verwandte zu richten, an seine Worte über die Möglichkeit in der gewöhnlichen Landessprache so zu sprechen, dasz es nur der verstehen könnte, der es verstehen sollte. „Jedes wahre Geheimnis musz die Profanen von selbst ausschlieszen. Wer es versteht, ist von selbst, mit Recht, ein Eingeweihter", sagt Novalis in der Vorrede zu „Glaube und Liebe"[2]).

Denn wie zwischen den Dichtern der Frühromantik und ihren Zeitgenossen, so klafft auch zwischen George und den nicht durch die verfeinerte romanische Kultur erzogenen Gebildeten seiner Zeit eine ungeheure Kluft. An die tiefe Verachtung, welche die beiden Schlegel und Novalis für die aufgeklärten Bildungsphilister fühlten, wird man erinnert, wenn George denjenigen seiner Zeitgenossen, die sich mit Kunst beschäftigen wollen, den Rat gibt, erst sieben Jahre hindurch über nichts andres nachzudenken, als darüber, warum ein Gedicht schöner sei als eine Gleiches sagende Rede, ein Gemälde schöner als das genaue

---

[1]) Der siebente Ring, 5. Auflage, Leo XIII, Seite 20.
[2]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 35; Minor II, Seite 146.

farbige Lichtwerk, ein Bildwerk schöner als die treuere Wachsform[1]).

Die geringe ästhetische Bildung seiner Landsleute, welche es verschuldet, dasz in keinem Nebenstaat der gleichen Leserstufe solche Erzeugnisse als Dichtungen angeboten werden dürfen, wie in Deutschland[2]), und dasz in dem Lande, wo um 1800 eine neue Kunst erblüht, am Ende des 19. Jahrhunderts die neue Poesie so spät erklang, erklärt George daraus, dasz der Schwerpunkt deutschen Strebens nach Gebieten verlegt wurde, wo die Kunst nie gedieh und in absehbarer Zeit nicht gedeihen kann. „Durch die ausschlieszliche Erziehung eines Geschlechtes zu wechselseitigem harten Kampf ging etwas verloren — auf einigen ragenden Gipfeln dämmert es schon, es möchte das gröszte und edelste einer Rasse sein, was da einer allmählichen Verflachung und Vertrocknung entgegenläuft"[3]). Die Neuromantik in Deutschland ist, wie die Schwesterströmung in Frankreich, eine bewuszte Reaktion gegen die Forderung, alles daranzusetzen, um in einem folgenden Krieg den Sieg davonzutragen.

Dementsprechend will der Georgesche Dichterkreis auch aus seiner Zeitschrift alles Staatliche und Gesellschaftliche ausscheiden; wie die verwandten ausländischen Dichter wollen auch die Dichter der deutschen Neuromantik nur der Kunst dienen. Unter „Kunst" verstehen sie an erster Stelle, aber nicht ausschlieszlich Poesie, auch der Malerei und der Tonkunst nähern sie sich mit Ernst und Heiligkeit[4]). Den Einflusz der Künste auf einander, wie die gegenseitige Beeinflussung des Dichters, des Musikers und des Malers als Künstler schätzen auch sie sehr hoch. „Dies sei uns noch immer Anfang und Ende von der Kunst zu reden: den Künsten in ihren Beziehungen und ihrem Zusammenwirken, eine die andere anregend und vor Erstarrung bewahrend. Nie wäre bei uns Schrifttum und Dichtung von heute in so traurige Verödung geraten, wenn ihre Vertreter zu den gleichlebenden Meistern der bildenden- und Tonkunst den Blick erhoben hätten. So sind wir sehend geworden durch Männer wie unser Böcklin"[5]). C. A. Klein

---

[1]) Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898, Seite 25.
[2]) Bl. f. d. K., Seite 14. [3]) Bl. f. d. K., Seite 16.
[4]) Bl. f. d. K., Seite 16, vgl. Wackenroder und die Präraphaeliten.
[5]) Bl. f. d. K., Seite 24, 25, vgl. George, Böcklin, Der siebente Ring, 5. Auflage, Seite 14; H. v. Hofmannsthal, Ged. u. Kl. Dramen, 1922, Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin, Seite 87.

nennt auch Richard Wagner als eine Hauptstütze der neuen Kunst in Deutschland[1]). Nur insoweit Wagners Musikdramen eine Synthese aller Künste sind und somit das Ideal aller Romantiker verwirklichen, mag das zutreffen. Auf die zarte Poesie der jungen Dichter hat die Wagnersche Musik wohl nicht eingewirkt, dazu ist sie eine zu wenig verfeinerte, zu wenig vornehme Kunst. Den Einflusz eines bestimmten Tonkünstlers scheinen die Dichter der deutschen Neuromantik nicht erfahren zu haben: Mahler war um 1890 noch zu unbekannt, als dasz er auf sie hätte einwirken können. Erst später fanden sich Hugo von Hofmannsthal und Strausz.

Hofmannsthal dichtete den Text für Strausz' Oper, „Ariadne auf Naxos" und „Der Rosenkavalier"; auch „Elektra" und „Die Frau ohne Schatten" inspirierten den österreichischen Tonkünstler zu musikalischen Dichtungen.

Auf das Urteil von Kunstrichtern halten die jungen Dichter wenig. „Unsre Kunstrichter bedeuten deshalb so wenig, weil sie meist verkümmerte Künstler sind, die andrer Werke bereden und tadeln in der Ohnmacht eigne hervorzubringen"[2]). Novalis war derselben Ansicht:

„Wer keine Gedichte machen kann, wird sie auch nur negativ beurteilen. Zur echten Kritik gehört die Fähigkeit, das zu kritisierende Produkt selbst hervorzubringen. Der Geschmack allein beurteilt nur negativ"[3]).

Mit scharfer Kritik treten George und die ihm verwandten Dichter an die Literatur heran. Sie wenden sich ab von der fratzenhaften Romantik und dem schwächlichen Epigonentum des 19. Jahrhunderts und, wie die Symbolisten, von dem Naturalismus[4]). „Der Naturalismus hat nur verhäszlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen hat diese Kunstrichtung nie die Wirklichkeit wiedergegeben, sie hat uns daran gewöhnt, gewisse begleitende Bewegungen einer Handlung zur Vollständigkeit zu fordern, die aber, wenn sie vom Dichter berücksichtigt werden, jedes Werk groszen Zuges unmöglich machen"[5]). In den

---

[1]) Bl. f. d. K., Dezember 1892, Seite 50.
[2]) Auslese aus den Bl. f. d. K., Seite 14.
[3]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 80; Minor III, Seite 177.
[4]) Bl. f. d .K., Seite 10. [5]) Seite 17.

Werken der naturalistischen Dichter findet George nicht einen einzigen, für seine Kunst fortwirkenden, lebenbringenden Hauch. Die ältere Literatur wird mit der rücksichtslosen Strenge des Künstlers geprüft: drei Bände „Deutsche Dichtung" enthalten alles, was ihnen Ewigkeitswert zu haben scheint.

Wie anfänglich die Frühromantik Goethe als den wahren Statthalter des poetischen Geistes auf Erden betrachtete[1]), so blickt auch die Neuromantik zu Goethe als dem grösszten deutschen Dichter empor; der zweite, nur 98 Seiten starke Band bringt aus seinen Gedichten diejenigen, welche „die tiefsten Lebensgluten in der schönsten Bändigung zu enthalten scheinen"[2]). Der einzige, den Goethe als Gegensatz verträgt[3]), ist nach Georges Ansicht Jean Paul; ihm, der grösszten dichterischen Kraft der Deutschen[4]), ist der erste Band gewidmet[5]). Der dritte Band, „Das Jahrhundert Goethes", gibt eine Auslese aus den Werken Klopstocks (Seite 8—20), Schillers (20—29), Hölderlins (30—50), Novalis' (50—64), Brentanos (64—83), Eichendorffs (83—88), Platens (98—121), Heines (122—127), Lenaus (128—144), Hebbels (144—160), Mörikes (161—173) und C. F. Meyers (173—181).

„Unsre Wahl hat nur die Verfasser getroffen, deren Ton ihnen so eignet, dasz er keines andern sein könnte, nicht solche, denen einmal ein gutes Lied oder eine gute Reihe gelang. Es wird offenbar, dasz der Garten der deutschen Verskunst nach dieser Lichtung sich nicht ärmer, sondern in um so deutlicherer Pracht erweist. In diesem Zwölfgestirn sind Schiller und Heine eher die kleinsten als die grösszten, dieser der erste Tagesschreiber, jener der feinste Schönheitslehrer. Wie sehr Schillers Gestalt immer hervorragen wird, die Schätzung gerade seiner berühmtesten Dichtungen nimmt immer mehr ab. Denn eine Dichtung aus Grundsätzen und Ideen kann nicht dauern. Als der Verfasser der Ästhetischen Erziehung aber, wird Schiller noch einmal eine glänzende Auferstehung feiern"[6]).

Wie George den Kern von Wahrheit in den Bestrebungen der Naturalisten verkennt, so scheint er auch Heines Wert als

[1]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 32; Minor II, Seite 137.
[2]) Deutsche Dichtung Band II, 2. Auflage, Seite 7.
[3]) Deutsche Dichtung Band III, 2. Auflage, Seite 6.
[4]) Deutsche Dichtung Band I, 2. Auflage, Seite 5.
[5]) Für das Verhältnis der Frühromantik zu Jean Paul sieh Haym, Die romantische Schule, Seite 689.
[6]) Das Jahrhundert Goethes, 2. Auflage, Seite 6, 7.

Dichter und zugleicherzeit als Sprachkünstler zu unterschätzen. Ist nicht dieser „Tagesschreiber" ein Meister in der „lyrischen Stimmungskunst", in der Kunst, welche auch George hervorzurufen suchte, obgleich die Mittel, womit Heine Stimmungen hervorzaubert, nicht die Verfeinerung besitzen, welche ein Merkmal der neuromantischen Poesie ist?

Als junger Dichter, in der Zeit, da er sich vergebens nach einem Wiedererwachen der Poesie in Deutschland sehnte, suchte George bei ausländischen Meistern Hilfe und Ergänzung[1]).

Er fühlte sich zu den Künstlern des jungen Belgien, Frankreich und England, später auch zu verwandten höllandischen, italienischen, dänischen Dichtern, und zu dem Polen Lieder hingezogen, weil es ihm wie ihnen aufgegangen war, worin das Wesen der modernen Dichtung liegt: das Wort aus seinem gemeinen alltäglichen Kreis zu reiszen und in eine leuchtende Sphäre zu erheben[2]).

Als Vorbereitung für seine eigene Dichtung verdeutschte er diese ausländischen Wortkünstler[3]).

Wie A. W. Schlegel in seinen Übersetzungen zum Dichter wurde, so wurde George in diesen Übertragungen zum Wortkünstler. Seine Kunstübung ist dem Gottesdienst vergleichbar. Jede Schönheit des Originals wird mit andächtiger Hingabe erlauscht und die beste Kraft aufgeboten, das Wunderwerk bis in seine feinsten Verschlingungen nachzubilden[4]).

O. Walzel weist darauf hin, wie hoch George die Bedeutung des einzelnen Klanges im Verse bewertet, wie er in den Übersetzungen die Vokale der ursprünglichen Dichtung zu bewahren sucht.

Als Beispiel vergleicht er Georges „Gefühlsames Zwiegespräch" mit Verlaines „Colloque Sentimental": in der Übersetzung findet

---

[1]) Vgl. George, Der siebente Ring, 5. Auflage, Seite 18—19, Franken.

[2]) Bl. f. d. K., Dezember 1892, Seite 47.

[3]) Die Übersetzungen sind später gesammelt worden in 2 Bänden Zeitgenössischen Dichtern. Der erste Band enthält Übersetzungen von: Rossetti Seite 11—24, Swinburne 27—44, Dowson 47—49, Jacobsen 55—62, Kloos 67—71, Verwey 73—100, Verhaeren 105—110.

Im zweiten Band finden sich Übersetzungen von Gedichten von Verlaine Seite 9—29, Mallarmé 33—43, Rimbaud 45—48, Henri de Régnier 51—58, d'Annunzio 63—74, Waclaw Rolicz Lieder 79—114.

Die grosze Verwey gewidmete Seitenzahl erklärt sich aus der Affinität in der Kunst beider Dichter, sieh Kapitel VI. Für Lieder sind so viele Seiten abgefallen, weil George die polnische Poesie erst durch die Übertragung den Deutschen zugänglich machte.

Auch Baudelaires Fleurs du Mal, Dante und Shakespeare wurden übersetzt.

[4]) Von der Leyen, Deutsche Dichtung in neuer Zeit, Seite 197.

sich — wie im Original — der stete Wechsel von a und o, den ab und zu ein i unterbricht[1]).

In den „Blätter für die Kunst" spricht sich George über die Poesie aus, die er dichten und anregen möchte. Sie soll eine lyrische Stimmungskunst sein, eine Einheit von Auswahl, Masz und Klang, wie die Poesie der übersetzten Dichter. Er will der Schöpfer einer höheren, geistigen Kunst in Deutschland sein. Dementsprechend verlangt er von dem Dichter Konzentration, von dem Gedicht Kürze[2]), das Merkmal der Poesie der Parnassiens und aller neuromantischen Dichtungen.

Erst dann kann der Dichter das Erlebnis in Schönheit gestalten, wenn es in die gehörige Ferne gerückt ist; dem Vorwurf, dasz die Haltung der neuromantischen Dichter zu kalt und ruhig, zu wenig der Jugend angemessen sei, begegnet George durch die Worte:

„Seid ihr noch nicht vom Gedanken überfallen worden, dasz in diesen glatten und zarten Seiten vielleicht mehr Aufruhr enthalten ist als in all euren donnernden und zerstörenden Kampfreden?"[3])

Auf den Vorwurf, die ganze Kunstbewegung der „Blätter" sei zu südlich, zu wenig deutsch, antwortet George, es sei fast die natürlichste und hervorragendste aller deutschen Stammeseigenheiten, in dem Süden die Vervollständigung zu suchen, in dem Süden, zu dem die Dichter pilgern, um zu der Tiefe das Licht zu finden[4]). Die Liebe zu dem Süden ist ein den Romantikern aller Länder eigner Zug. Blosz die holländischen Dichter um 1880 bilden von dieser Regel eine Ausnahme.

„Die älteren Dichter schufen der Mehrzahl nach ihre Werke oder wollten sie wenigstens angesehen haben als Stütze einer Meinung, einer Weltanschauung[5]). Dichtung aber ist niemals Zweckdichtung. Nicht eine Bereicherung unserer Erkenntnis, sondern eine Erhöhung unserer Freude am Leben wird uns durch das Kunst-

---

[1]) Leben, Erleben, Dichten, Seite 35.
[2]) Bl. f. d. K., Seite 10, 13. [3]) Seite 19. [4]) Seite 19.
[5]) Seite 13. Vgl. dazu aber Novalis, Heilborn II, 1, S. 82; Minor III, Seite 178: „Die Poesie schaltet und waltet mit Schmerz und Kitzel, mit Lust und Unlust, Irrtum und Wahrheit, Gesundheit und Krankheit. Sie mischt alles zu ihrem groszen Zweck der Zwecke — die Erhebung des Menschen über sich selbst."

werk zu Teil[1]) „der Zweck" aller Kunst ist Genieszen. Poesie soll erheitern und erhellen." „Sie will" — wie Paul Gerardy es in begeisterter Sprache ausdrückt — „hervorrufen und einflüstern, mit Hilfe wesentlicher Worte suggerieren. Und was sie liebt, ist vor allem die Schönheit"[2]).

Das Gedicht ist der höchste, der endgültigste Ausdruck eines Geschehens. In dieser Wertschätzung stimmt die deutsche Neuromantik mit der Ansicht aller verwandten ausländischen Dichter überein — von Novalis' Auffassung aber weicht sie ab. Der Frühromantik war die Lyrik „Minus-Poesie"[3]).

Eben so wenig war der hohe Wert der Form diesen ein Jahrhundert früher lebenden Dichtern bewuszt geworden.

Ganz wie Novalis empfindet Karl Wolfskehl, wenn er den Wert des Fühlens vor dem des Wissens betont: „So mag es kommen, dasz alles Wissen der Welt uns nimmer das grosze Erkennen schenken kann, dasz ein geritzter Stein, dasz arme Runen die Wahrheit bergen, die keinem unsrer Weisen aufgegangen ist"[4]).

Und in Worten, die im Geiste Fr. Schlegels und Novalis' die Dunkelheit und die Nacht preisen, verherrlicht Gerardy die Poesie als den dichterischen Ausdruck der religiösen Erkenntnis der Einheit alles Seienden[5]).

Auch der deutschen Neuromantik ist die Poesie zur Religion, der Dichter zum Priester geworden.

Dichter-Priester fühlte sich vor allen anderen Stefan George. Anfangs überwog der Dichter, seine erste Poesie ist eine Dichtung „aus Rausch und Klang und Sonne"[6]). Vielleicht hat keiner besser als C. A. Klein ausgesprochen, worin die Schönheit dieser Poesie besteht.

„Durch genau erwogene Wahl und Anhäufung von Konsonanten und Vokalen bekommen wir einen Eindruck ohne Zutat des Sinnes; Jubel und Trauer, Glätte und Härte, Nacht und Licht fühlen wir ohne dasz wir die Begriffe dastehn haben.

Alles läuft auf eins hinaus: den groszen Zusammenklang, wobei

---

[1]) Bl. f. d. K., Seite 141. [2]) Seite 114.
[3]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 83; Minor III, Seite 10.
[4]) Bl. f. d. K., Seite 130. [5]) Bl. f. d. K., Seite 130. [6]) Bl. f. d. K., Seite 16.

wir durch die Worte erregt werden wie durch Rauschmittel. Trotz diesem Ringen nach der höchsten und vollendetsten Form vermissen wir niemals die Seelentiefe"[1]).

Für diese Poesie, die wie die „Blätter für die Kunst", in erster Auflage in etwa hundert Exemplaren erschien, entwarf M. Lechter die Ausstattung, Druck, Buchschmuck und Einband. Man könnte diese durch das Zusammenwirken von Dichter und Zeichner entstandenen Prachtbände Kunstwerke im Geist der Präraphaeliten nennen, um so mehr da für beide Künstler die Kunst „sacred" ist.

Anfänglich macht sich in Georges Dichtungen, namentlich in dem Band „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal" der Einflusz der französischen Poesie geltend[2]). Historisch ist Algabal der spätrömische Kultkaiser, der verrufenste Name der Geschichte, der einzige Priesterkaiser, und der einzige, zu dessen wesentlichen Zügen die Schönheit gehört[3]). George betrachtet seinen Algabal als den jüngeren Bruder Ludwigs des Zweiten, des schönheitsliebenden Bayernkönigs[4]); wie Baudelaire kennt dieser Herrscher, dem George sich innerlich verwandt fühlte, die Wollust der Grausamkeit, wie Mallarmés Herodias den Ich-kultus und die Einsamkeit.

Aufschlüsse über Georges Dichterideal gibt „Die Spange"[5]).

Gedichte, formenrein wie ein glatter, fester Reif, wie eine Spange aus kühlem Eisen, schweben ihm als höchstes Erreichbares vor; bis seine Poesie diese Vollkommenheit erreicht hat, soll sie sein

Wie eine grosze fremde Dolde
Geformt aus feuerrotem Golde
Und reichem, blitzendem Gestein.

Auch dieses Gleichnis mutet noch als dekadent an.

Georges Kunst ist noch die dunkle, grosze, schwarze Blume,

---

[1]) Bl. f. d. K. Dezember 1892, Seite 48—49. Vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 281; Poesie is Gemütserregungskunst.

[2]) Die Gedichte, Seite 93, 94 sind Beispiele der audition colorée, vgl. Verlaine II, Seite 184, Ballade de la Vie en Rouge.

[3]) Gundolf, George, Seite 80.

[4]) Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, 6. Auflage, Seite 88. [5]) Seite 83.

die sich in dem Unterreich entfaltet hat[1]), sie ist noch nicht die dichterische Verklärung des wirklich Erlebten.

„Die Bücher der Hirten und Preisgedichte der Sagen und Sänge- und der hängenden Gärten" enthalten die Spiegelungen einer Seele, die vorübergehend in andre Zeiten und Örtlichkeiten geflohen ist und sich dort gewiegt hat[2]). Georges Seele ist vollkommen eins geworden mit dem Geist des Altertums, des Mittelalters, des Orients. Von einer romantischen Sehnsucht nach fernen Ländern und fernen Zeiten ist hier gar nicht die Rede. Verwey hebt das Gedicht „Herr der Insel" hervor als das Beispiel einer besonders groszen Einswerdung des antiken Geistes mit der Seele des modernen Dichters[3]). George ist in diesen Gedichten noch der Dichter der Schönheit, der seine Stimmungslyrik mit der Plastik des Malers und dem feinen Ohr des Musikers gestaltet.

In dem dritten Band, „Das Jahr der Seele", spricht der Dichter seine Wehmut aus, seine Überzeugung, dasz der Mensch auf ewig einsam bleiben musz, dasz auch in der Liebe keine Befriedigung zu finden ist. Leidenschaftliche Erregung sucht man in diesen Gedichten vergebens; George fühlt wie Maeterlinck, dasz die Tragik erst auf die bewegten Augenblicke folgt. Diese Lyrik spricht nur vom Allertiefsten, von dem was sich minütlich verändert. Sie könnte nicht im Konzertsaal erklingen, weil sie zu intim ist, weil sie sich nur an Einen Menschen zugleich wendet. Ihre Stimmung ist die einer schneeigen, manchmal vielleicht etwas starren Reinheit — man könnte sie präraphaelitisch im florentinischen Sinne nennen[4]). In dem vierten Band Gedichte „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel" stellt George, wie de Musset, die Erinnerung an die Liebe höher als die Liebe.

Auch der Engel, die Idealgestalt, welche George zeigt, wie er werden soll, die ihn segnet, von der er nicht wieder läszt[5]), erinnert an de Mussets Poesie, an die Muse in „La Nuit d'Août"[6]), „La Nuit de Mai",[7]) „La Nuit d'Octobre"[8]) und an die Gestalt in „La Nuit

---

[1]) Algabal, Seite 96. [2]) Bl. f. d. K., Seite 15.
[3]) Aufsätze über St. George und die jüngste dichterische Bewegung von A. Verwey und L. van Deyssel. Übertragen von Fr. Gundolf, Seite 19.
[4]) Georg von Lukacs, Die Seele und die Formen, Seite 173. [5]) Seite 14.
[6]) De Musset, Œuvres complètes, Seite 331. [7]) Seite 324. [8]) Seite 336.

de Décembre"[1]), von welcher der Dichter sagt „qui me ressemblait comme un frère". Mit bewusztem Willen läszt George, seitdem der Engel ihm erschienen, alles was die Welt bietet, hinter sich zurück, sein Weg führt zur geistigen Einsamkeit, zu immer höherer Vollkommenheit. In seinen Gedichten weicht das Menschliche zurück, und tritt die Sittlichkeit in den Vordergrund. Gundolf nennt „Der siebente Ring" und „Der Stern des Bundes" heilige Bücher[2]).

Den Kern des siebenten Ringes bildet „Das Buch Maximin". Maximin ist der Name eines jungen, reich begabten, früh verstorbenen Dichters, in dem George sein geistiges Ideal verkörpert fand und den er als das Symbol des Göttlichen schaute:

Dem bist du Kind, dem Freund.
Ich seh in dir den Gott
Den schauernd ich erkannt
Dem meine Andacht gilt[3]).

Nach dem Tod des Freundes sagt der Dichter:

Der Tag ohne dich ist die Sünde
Der Tod um dich ist die Ehre[4]).

Nachdem auch dieses irdische Band gelöst ist, wird George ganz zum Führer, zum Priester. In „Der Stern des Bundes" zeigt er sich als das grosze, hervorragende Individuum, das die romantische Ich-Philosophie in ihrer äuszersten Konsequenz durchgeführt und auf sich bezogen hat, er ist der Mensch, der in seiner Isolierung sich selbst die Welt bedeutet, der Mensch auf dem Wege, Gott zu werden[5]).

Wir wären du, wenn wir dich ganz erfaszt[6]).

Der Dichter-Priester ist zum Priester-Dichter, die künstlerisch gestaltete Schönheit zur künstlerisch gestalteten Ethik geworden.

Da die Bestrebungen der Neuromantik sich an Georges Werk

[1]) Seite 328. [2]) Gundolf, George, Seite 208. [3]) Der siebente Ring, Seite 96.
[4]) Seite 102. [5]) Der Stern des Bundes, 4. Auflage, Seite 15. [6]) Seite 98.

am deutlichsten darlegen lassen, ist es für das Verständnis dieser Strömung nicht nötig, näher auf die Dichter einzugehen, deren Poesie in den „Blätter für die Kunst" Aufnahme fand. Nur Leopold Andrians Werk wird flüchtig berührt, weil seine Poesie der des zweiten groszen Dichters der Neuromantik, dem Werk Hugo von Hofmannsthals, vor allen andern verwandt ist.

Alles was wir von Andrian besitzen, ist in ein paar Bändchen enthalten. Von der Tiefe seines Talentes zeugen seine Gleichnisse, die manchmal von ergreifender Schönheit sind[1]).

Der Bildungsroman der Frühromantik erlebt bei diesem Dichter noch einmal eine Auferstehung. Der Fragment gebliebene Roman „Der Garten der Erkenntnis, das Fest der Jugend" geht aus der französischen Dekadenz hervor und erinnert zugleicherzeit an „Heinrich von Ofterdingen".

Wie in diesem Roman sind auch in Andrians Werk alle Begegnungen voll Bedeutsamkeit, voll Symbolik, wie für Novalis ist auch für diesen neuromantischen Dichter Fühlen mehr als Wissen.

Andrian gestaltet in seinem Roman die Erkenntnis von der Einheit alles Seienden.

Der junge, künstlerisch veranlagte Aristokrat Erwin sucht mit groszer Sehnsucht nach der Erkenntnis des Lebens, er sucht mit krankhafter Empfänglichkeit[2]), in groszer Seeleneinsamkeit[3]) das Andre, bis ihm deutlich wird, dasz es kein „Andres" gibt, dasz er selbst die Welt ist. Die Hoffnung, dasz ihm aus dem Bildnis der Welt sein Bildnis entgegenschauen würde[5]) — Ego Narzissus lautet die Überschrift über dem Roman — wurde nicht erfüllt, die tiefere Erkenntnis, die er durch Studium erreichen wollte, blieb ihm versagt, während des Studiums nahm die Dürre seiner Seele zu, er starb, ohne erkannt zu haben.

George liebt an diesem österreichischen Fürsten „die schwanke Schönheit Grabes-Müder"[7]).

---

[1]) Vor allen andern das Gleichnis von der halb verwelkten Gardenie im Sonett, Seite 76 in der 4. Auflage des Festes der Jugend.

[2]) Seite 47. [3]) Seite 32, 41, 48, 49. [4]) Seite 54. [5]) Seite 54, 55. [6]) Seite 57.

[7]) Lieder von Traum und Tod, 10. Auflage, Seite 79.

ACHTES KAPITEL

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Wie grosz auch der Abstand zwischen Hofmannsthals und Georges Dichtercharakter sein mag, so ist doch zumal in ihren Jugendwerken ein gemeinsamer Zug unverkennbar: als vollkommene Formbeherrscher gestalten die beiden jungen Dichter eine verinnerlichte geistige Kunst der Schönheit. Wie George ist auch Hofmannsthal bei den französischen Dichtern der Neuromantik in die Schule gegangen, wie der ältere, so hat auch der jüngere Dichter die Schönheit der verwandten englischen Literatur auf sich einwirken lassen. Schon in seinen ersten Gedichten erregt der junge Österreicher durch einen vollkommenen Einklang von Form und Inhalt, durch Metrum und Reim, durch mit feinem Verständnis angewendete Alliteration, durch Wiederholung desselben Vokals und Unterbrechung einer Vokalreihe, durch die magische Kraft des Wortes eine Stimmung, die uns zum Erlebnis der Seele wird[1]).

Vergleicht man z. B. das Gedicht „Vorfrühling"[2]) mit Shelleys „Ode to the Westwind", mit Morris' „The Wind" und mit Verhaerens „Le Vent", so zeigt sich, worin die Poesie des deutschen Neuromantikers von den genannten Dichtungen abweicht. Das Gedicht enthält keinen philosophischen Gedanken wie Shelleys „Ode", im Gegensatz zu Morris' Dichtung fehlt alles Epische, auch verschmäht es der Dichter der „Blätter für die Kunst" mit starken Mitteln das Geheimnisvolle heraufzubeschwören, es wird nur angedeutet, dasz „seltsame Dinge" in dem Wehen des Windes sind. Weiter wäre es dem verfeinerten Talent des jungen Ästheten unmöglich, die Lebenskraft zu gestalten, die aus der Poesie des flämischen Dichters spricht; seine aristokratische Kunst suggeriert

[1]) H. von Hofmannsthal, Prosa I, 1920, Seite 102.
[2]) Ged. und Kl. Dramen, 1922, Seite 4.

die weiche Stimmung der Landschaft, durch die der Frühlingswind an Menschenleid und Menschenglück vorübergefahren ist, worin er Akazienblüten gebrochen und den Duft ferner Gegenden hineingetragen hat. Über die Poesie der angeführten Dichter hinaus ist das Gedicht „Vorfrühling", ist Hofmannsthals ganzes Jugendwerk, wie die Poesie der ersten Gedichtbände Georges, durch Schönheit geweihte Stimmungslyrik.

Wie George hat sich auch Hofmannsthal über den hohen Wert der Form ausgesprochen

Lord Chandos[1]) spielt wohl auf ein Erlebnis des Dichters an, wenn er sagt:

„Und bin ich 's wiederum, der mit dreiundzwanzig unter den steinernen Lauben des groszen Platzes von Venedig in sich jenes Gefüge lateinischer Perioden fand, dessen geistiger Grundrisz und Aufbau ihn im Innern mehr entzückte als die aus dem Meer auftauchenden Bauten des Palladio und Sansovin"?

Der Dichter in „Das Kleine Welttheater" charakterisiert eine Dichtung als ein künstliches Gebild aus Worten[2]).

An dem sterbenden Tizian würdigt sein Schüler Desiderio vor allem, dasz er „der Dinge Bändiger" gewesen sei[3]).

In der Dichtung „Der Tor und der Tod" rühmt Claudio an seinen gemalten und gebildhauten Kunstschätzen, seinen Kröten, Engeln, Greifen, Faunen vor allem die Form, die sie — wie den Fisch das Netz — gefangen habe[4]).

Form und Inhalt bilden eine Einheit, es gibt kein getrenntes Auszen und Innen. Diesen von George in den „Blätter für die Kunst" betonten Grundsatz, die Überzeugung der neuromantischen Dichter aller Länder, führt Hofmannsthal aus in der „Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller". Dasz diese Auffassung eines notwendigen innigsten Zusammenklangs von Form und Inhalt nur schwer die ihr gebührende Beistimmung gefunden hat, davon zeugt die Stelle in dieser in die Form eines Gesprächs gekleideten Erörterung, wo Hofmannsthal den Maler auf die Frage des Sekretärs: „Meinst du es äuszerlich oder in Bezug auf das Innere der Figuren"? „heftig" erwidern läszt: „Ich glaube, oder

[1]) Prosa I, Ein Brief, Seite 56.
[2]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 60.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Der Tod des Tizian, Seite 51.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 116.

ich hoffe, darüber sind wir doch endlich hinaus, in der Kunst oder im Leben ein Äuszeres von einem Inneren scheiden zu wollen"[1]).

Das gröszte Denkmal, das der Dichter der Form errichtet hat, ist die Beschreibung der Mahlzeit, die dem Kaiser in dem Märchen „Die Frau ohne Schatten" von seinen noch ungeborenen Kindern angeboten wird. Der Teppich, den das älteste Mädchen gewoben hat,[2]) die Art und Weise, wie sie den Tisch mit Blumen schmückt[3]), die Haltung der Kinder, die bei Tisch aufwarten, und die unbegreifliche Anmut aller ihrer Stellungen[4]), das Schauspiel, das die Reiter vor dem Kaiser aufführen[5]), dies alles zeugt von einer Formvollendung, welche eine natürliche Eigenschaft aller Äuszerungen dieser blosz ideellen Wesen ist. Die Einheit von Form und Inhalt in dem Gewebe des Teppichs ist von dem Dichter noch besonders hervorgehoben worden[6]).

Damit der Dichter diese höhere Formvollendung erreiche, soll er „sich das Überflüssige abgewöhnen", „nach Knappheit ringen"[7]); wie George verlangt auch Hofmannsthal von dem Dichter Konzentration, von dem Gedicht Kürze.

Nicht nur George, auch Hofmannsthal zeigt als junger Dichter eine nahe Gefühlsverwandtschaft mit Baudelaire, namentlich die Beschreibung der Flagellanten[8]) und die Verherrlichung der Sünde[9]) in seinem ersten Drama „Gestern" sind von dem Dichter der „Fleurs du Mal" inspiriert worden. Auch bei Hofmannsthal wird in den späteren Werken diese Abhängigkeit immer geringer; nur „Elektra" bildet von dieser Regel eine Ausnahme.

Auf Hofmannsthals erste dramatische Studie haben neben Baudelaire besonders die Frühromantiker, die Präraphaeliten und d'Annunzio eingewirkt[10]). Durch diese literarische Verwandtschaft

---

[1]) Prosa II, Seite 30. [2]) Die Frau ohne Schatten, Seite 81, 84.
[3]) Seite 92. [4]) Seite 89, 90. [5]) Seite 88. [6]) Seite 84.
[7]) Prosa II, Unterhaltungen über ein neues Buch, Seite 47 ff.
[8]) Kleine Dramen, Gestern, Seite 20, 40, 41.
[9]) Seite 27, 28, 52.
[10]) In keinem späteren Werk Hofmannsthals lassen sich so viele literarische Reminiscenzen nachweisen. So ist die Verhöhnung des Gewissens auf Seite 13, 14 im Geiste Nietzsches; der Seite 22 betonte Gegensatz zwischen den Flagellanten und den sie umringenden blassen, schönen Frauen eine Erinnerung an V. Hugo, mit dessen Sprache sich Hofmannsthal in seiner Dissertation beschäftigte; der Totenkopf in blumigen Gewinden, Seite 22 ist Keats' Isabella or the Pot of Basil entnommen; der Liebesschmerz als Wonne der Erinnerung, vgl. Georges Jahr der Seele, ist gleichfalls ein Gefühl de Mussets, dessen Vision „qui me ressemblait comme un frère" Hofmannsthal in der Reitergeschichte (das Märchen der 672. Nacht und andere Erzählungen, Seite 64, 65)

führt das Drama zu des Dichters späterer Poesie hinüber, es wird darum, wie die Gedichte, weiter im Zusammenhang mit Hofmannsthals ganzem Werk betrachtet werden.

Es soll versucht werden, aus des Dichters Werken seine Gedanken und Gefühle herauszulesen und seine Poesie mit den Dichtungen verwandter Schriftsteller zu vergleichen. Dazu werden hauptsächlich die Jugendwerke, die Prosa und „Die Frau ohne Schatten" berücksichtigt werden, die Umarbeitungen fremder Poesie werden nur ausnahmsweise angeführt, des Dichters spätere Werke, die Lustspiele, bleiben ganz auszer Betracht.

Wie der junge George Dichter-Priester ist, so könnte man den jungen Hofmannsthal als Dichter-Mystiker bezeichnen. Als solcher berührt er sich in weiterem Sinne als George mit Novalis und Maeterlinck, und ist er einem französischen Neuromantiker wie Rimbaud näher als dieser verwandt.

Wie für Novalis und Maeterlinck, ist auch für Hofmannsthal das Herz der Schlüssel des Universums[1]). Mit ihnen, wie mit Wolfskehl und Andrian teilt er die Bevorzugung des Fühlens vor dem Wissen; Andrea spricht des Dichters eigne Ansicht aus, wenn er sagt:

> Ergründen macht Empfinden unerträglich
> Und jedes wahre Fühlen ist unsäglich[2]).

Weiter verbindet die hohe Wertung des Kindes, des Künstlers und des Traums, die wie die Wertschätzung des Fühlens vor dem Wissen aus der hohen Würdigung des Unbewuszten im Menschen hervorgeht, Hofmannsthals Poesie mit den Werken der beiden Mystiker. Mit George berühren sich die drei Dichter, wie in der Wertschätzung des Künstlers, in der hohen Bedeutung, welche sie der Sittlichkeit und dem Symbol beilegen[3]).

---

vielleicht unabhängig von dem französischen Dichter und auf ganz andre Weise als George in dem Vorspiel zu dem Teppich des Lebens gestaltet. Die Zeilen „Es gibt noch Stürme, die mich nie durchbebt! Noch Ungefühltes kann das Leben schenken...." sind wohl als Gegensatz zu Mallarmés „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres" empfunden.

[1]) H. v. Hofmannsthal, Prosa II, Seite 90. Prosa I, Seite 71. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 148; Minor III, Seite 57.

[2]) Gestern, Kleine Dramen I, Seite 13.

[3]) Über den Traum, sieh Seite 178; über die Sittlichkeit, Seite 172 ff.

Eine Verherrlichung des Kindes ist das kleine Gedicht, das als die Einleitung zu den „Gesammelte Gedichte und kleinere Dramen", den Geist der Poesie des jungen Dichters verkörpert. Es ist die poetische Gestaltung von Novalis' Ausspruch: „Nicht alle Kinder sind Kinder, ein Kind aber ist weit klüger als ein Erwachsener"[1]) und des Gedankens, den der Dichter in der Besprechung des Buches von Peter Altenberg[2]) weiter ausführt: Nur Künstler und Kinder sehen das Leben wie es ist. Dem Kinde ist das Land der Schönheit offen[3]), die Welt ist ihm wie ein Märchen:

Die Sonne mit heimlicher Kraft,
Sie formt dir die rosigen Füsze,
Ihr ewiges Land zu betreten[3]).

So wünscht auch der alte Mann in dem Gedicht „Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer"[4]) noch einmal wie ein Kind die Natur genieszen zu können. Und in der eben erwähnten Besprechung des Buches von Peter Altenberg wird die neue Romantik gepriesen, weil eine sehnsüchtige Anbetung der kleinen Kinder über ihre Kultur ausgegossen ist.

In auffallender Weise berühren sich die Früh- und die Neuromantik in der Würdigung des Künstlers. Nicht nur kennt Hofmannsthal wie Novalis keine haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht-Dichter[5]), sondern beiden Strömungen ist der Künstler Führer[6]), für beide steht der Künstler auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestall[7]), ist der Dichter allwissend.

„Der Begriff Dichter ist in dieser Zeit zu viel von Bildungsgefühlen getragen, zu wenig von Intuition. Man wünscht sich diesen Begriff zu dephlegmatisieren, zu vivifizieren, wie die beiden schönen Kunstworte des Novalis[8]) heiszen", sagt Hofmannsthal. Nach bei-

[1]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 251; Minor II, Seite309.
[2]) Prosa II, Seite 81 ff.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Verse auf ein kleines Kind, Seite 26. Vgl. The Poems of Ernest Dowson, Seite 11.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 24, 25.
[5]) Prosa I, Seite 3 ff., vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 164; Minor II, Seite 228.
[6]) Prosa I, Seite 13.
[7]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 81; Minor III, Seite 9.
[8]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 58; Minor II, Seite 176.
Prosa I, Seite 10; vgl. Ged. und Kl. Dramen, Seite 106, Prolog zur Lysistrata des

der Ansicht steigt die gröszte Kraft des Dichters aus dem Unbewuszten empor.

„Alles was in einer Sprache geschrieben wird, stammt von den Dichtern. Nicht nur in Unterhaltungsbüchern, sondern auch in wissenschaftlichen Büchern wird von der viellesenden Menge immer der Dichter gesucht. Denn die Sehnsucht der Vielen geht nach den verknüpfenden Gefühlen, den Weltgefühlen, den Gedankengefühlen. Sie suchen den Dichter und nennen ihn nicht"[1]). Man denkt an Novalis' Ausspruch: „Die Poesie ist das echt absolut Reelle, je poetischer, je wahrer"[2]).

Das Element der Poesie ist das Symbol[3]).

Was ein Symbol ist, erklärt Hugo von Hofmannsthal, indem er deutlich zu machen sucht, wie das Opfer entstanden ist, wie ein Tier für den Menschen den symbolischen Opfertod sterben kann. Diese Möglichkeit beruht auf dem festen Glauben, dasz das Dasein des Menschen sich für die Dauer eines Atemzugs in dem fremden Dasein aufgelöst hat[4]).

Auch Ödipus fühlt diese Verzauberung[5]):

> Auf dem Leib
> Des Opfertiers lag ich, zuckend mit
> Dem Zuckenden. Aus seiner Kehle troff
> Das Blut. Ich mischte meinen Hauch damit,
> Da fuhr die Seele mir aus meinem Leib
> Und schwang sich auf dem Tier hinab zur Herrin Hekate[6]).

Nicht nur in ihrer Auffassung von Kunst und Poesie, auch in ihrem Glauben an die Ähnlichkeit von Kunst und Wissenschaft in ihrer Vollendung berühren sich Hofmannsthal und Novalis.

Aristophanes: „Wer anders als er kann dies ausgeheckt haben uns die griechische Komödie zu galvanisieren." Diese Worte sind wohl hervorgerufen durch Novalis' Wunsch: „Galvanism der Antike, ihr Stoff, Revivication des Altertums". Novalis, Heilborn II, 2, Seite 491.

[1]) Prosa I, Seite 24.

[2]) Novalis, Heilborn II, I, 1, Seite 77; Minor III, Seite 11.

[3]) Vgl. Hugo v. Hofmannsthal, Prosa I, Seite 92; vgl. Paul Gerardy in der Auslese aus den Bl. f. d. K., Seite 113.

[4]) Prosa I, Seite 90, 91, 92.

[5]) Vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 106; Minor III, Seite 182. „Symbole sind Mystificationen".

[6]) Ödipus und die Sphinx, Seite 65, 66.

Beider Ansicht ist es, dasz wie den Künsten ein Streben innewohnt, reine Kunst zu werden, m.a.W. wie sie danach streben, Musik zu werden, die Wissenschaften sich zur Mathematik emporläutern wollen[1]).

Hofmannsthals Gleichnis „Herrlich wie Musik und Algebra"[2]) gemahnt an Novalis' Ausspruch: „Musik hat viel Ähnlichkeit mit der Algeber"[3]) und an seinen begeisterten Ausruf: „das höchste Leben ist Mathematik, reine Mathematik ist Religion"[4]).

Auch in der Weise, wie Hofmannsthal als Dichter die Welt auf sich einwirken läszt, läszt sich Ähnlichkeit mit einem von Novalis ausgesprochenen Gedanken feststellen[5]). Er vergleicht den Dichter mit einem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt[6]). „Der Dichter leidet an allen Dingen und indem er an ihnen leidet, genieszt er sie. Er leidet sie so sehr zu fühlen. Und er leidet an dem einzelnen, so sehr als an der Masse, er leidet ihre Einzelheit und leidet ihren Zusammenhang, das Hohe und das Wertlose, das Sublime und das Gemeine, er leidet ihre Zustände und ihre Gedanken; ja blosze Gedankendinge, Phantome, die wesentlichen Ausgeburten der Zeit, leidet er, als wären sie Menschen. Denn ihm sind Menschen und Dinge und Gedanken und Träume vollig eins: er kennt nur Erscheinungen, die vor ihm auftauchen und an denen er leidet und leidend sich beglückt"[7]).

Der erste Teil dieser Anschauung findet sich, dichterisch gestaltet, in dem „Vorspiel zur Antigone des Sophokles"

Nichts bleibt mir verborgen[8]).

Wie hast du mir die Poren aufgetan?
Was für ein sehendes Geschöpf gemacht
Aus mir[9]).

---

[1]) Prosa I, Seite 23. [2]) Seite 58.
[3]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 549; Minor III, Seite 107,
[4]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 222, 223; Minor II, Seite 268.
[5]) Vgl. den schon in Bezug auf Keats angeführten Ausspruch: „Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn das Subjekt-Objekt vor — Gemüt und Welt". Novalis, Heilborn II, 1, Seite 380; Minor II, Seite 298, 299.
[6]) Prosa I, Seite 34. [7]) Prosa I, Seite 27, 28. [8]) Ged.und Kl. Dramen Seite 103.
[9]) Seite 104.

Aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
Heraus und kreiset funkelnd um mich her[1]).

die Zeit versank, von den Abgründen
Des Lebens sind die Schleier weggezogen[2]).

Der zweite Teil ist in der Schluszzeile der dritten „Terzine über die Vergänglichkeit" enthalten:

Und drei sind Eins, ein Mensch, ein Ding, ein Traum[3]).

In dieser leidenden Empfänglichkeit erinnert H. v. Hofmannsthal an Keats[4]). Auch Rimbauds „materieller Mystik" ist seine Passivität verwandt. Der Dichter, für den ein Mensch, ein Ding, ein Traum Eins sind, schaut unbewuszt das Sinnliche geistig und das Geistige sinnlich, er nähert sich Novalis' Begriff des magischen Idealisten, dem auf Erden unerreichbaren Künstlerideal.

Der Dichter sieht und fühlt, sein Erkennen hat die Betonung des Fühlens, sein Fühlen die Scharfsichtigkeit des Erkennens.[5]) Er ist der Mensch mit den scharfen Sinnen, worauf auch Novalis so groszen Wert legte[6]); niemals aber hätte die Frühromantik das Fühlen durch eine Eigenschaft des Erkennens zu heben gesucht.

In dem Dichter ist die Gegenwart in einer unbeschreiblichen Weise durchwoben mit der Vergangenheit: in den Poren seines Lebens spürt er das Herübergelebte von vergangenen Tagen, von fernen, nie gekannten Vätern und Urvätern, verschwundenen Völkern, abgelebten Zeiten[7]).

---

[1]) Seite 105. [2]) Seite 105. [3]) Seite 15.
[4]) Kassner, Englische Dichter, Seite 45—46.
[5]) Prosa I, Seite 28.
[6]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 548; Minor II, Seite 221.
Vgl. Prosa I, Seite 33: „Die dürftigste Situation wird ihren immer schärferen Sinnen seelenhaft".
[7]) Prosa I, Seite 29; vgl. Novalis, Heilborn II, 2 Seite 570; Minor III, Seite 378. „Was einmal dagewesen ist, lebt fort". Minor III, Seite 23: „Wir tragen die Lasten unsrer Väter wie wir ihr Gutes empfangen haben, und so leben die Menschen in der Tat in der ganzen Vergangenheit und Zukunft und nirgends weniger als in der Gegenwart".

Dieses Gefühl kehrt in H. von Hofmannsthals Poesie immer wieder.

In der ersten „Terzine über die Vergänglichkeit"[1]) spricht er es folgendermaszen aus:

Dann: dasz ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar.
So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Eine Strophe des Gedichtes: „Manche freilich ...."[2]) lautet:

Ganz vergessener Völker Müdigkeiten
Kann ich nicht abtun von meinen Lidern,
Noch weghalten von der erschrocknen Seele
Stummes Niederfallen ferner Sterne.

In dem „Vorspiel für ein Puppentheater" heiszt es[3]):

„Alle Besonderheiten und Geheimnisse meines Blutes rinnen zusammen zu Gestalten und Figuren: die Urahnin schlägt in mir die Augen auf wie ich selbst im Schosz ihrer Enkeltochter einst getan; den Geizigen spür ich seinen Strumpf voll Gold in gierigen kalten Fingern liebkosen und wilde Männer schieszen kriegerische Blicke durch mich hin, wie Kometen ihre Blitze. Von ganz vergessenen Leuten regt sich ein Bewusztsein und ein zorniger Wille, Fromme sinken am Altar nieder, der Bauer zieht seine Furche, der Bürger baut sein Haus, der Dieb schaut ihm mit gierigen Augen ins Fenster, gute und böse Kinder wachsen auf wie Rittersporn und Brennessel und Liebende teilen im Schatten meines Herzens ihr Herz wie eine Frucht, und ich fühle den doppelten Schmerz und die doppelte Lust von Mann und Weib".

Noch einmal hat Hofmannsthal dieses Gefühl der Abhängigkeit von den Vorfahren gestaltet in „Ödipus und die Sphinx". Ödipus erzählt dem alten Diener Phönix, wie es ihm zu Mute gewesen sei, als er im Heiligtum zu Delphi auf den Orakelspruch der Priesterin vorbereitet wurde[4]).

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 14. [2]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 16.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 94. [4]) Ödipus und die Sphinx, 2. Auflage, Seite 30,31.

Ödipus. Mit meinen Vätern hauste meine
Schlaflose Seele.
Phönix. Wie, der Toten, die
Du nie gesehen hast, entsannst du dich?
Ödipus. Nein — sie entsannen sich des Enkels und
Durchzogen mich,

Es ist das Gefühl des Erben einer reichen Kultur, von der jede Generation bewuszter lebt als die vorige[1]).

Auch Baudelaire spricht es aus:

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans[2]).

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche mais impuissant, jeune et pourtant très vieux[3]).

Nicht nur mit der Vergangenheit, sondern auch mit dem was nach ihm kommt, mit der Zukunft, fühlt sich der Mensch und namentlich der Dichter unauflöslich verbunden.

Der Königin in „Das Bergwerk zu Falun" ist es, wenn sie einen Menschen sieht,

als müszte an ihm
Noch hängen Ungewordnes und Verwestes,
Als wär er nie allein, wo er auch geht und steht[4]).

Sie stürbe vor Grauen, wenn sie leben müszte wie der Menschen einer.

Schon in „Gestern" heiszt es:

Was einmal war, das lebt auch ewig fort![5])

Jokaste in „Ödipus und die Sphinx" ruft aus:

Mich würde schauern bis ins Mark, zu denken,
Dasz ich die Mutter eines Menschen bin.

---

[1]) Prosa II, Seite 183.
[2]) Baudelaire, Les fleurs du Mal, Calman–Lévy, Seite 199.
[3]) Seite 201.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 250.
[5]) Kleine Dramen I, Seite 51.

Weh! Mutter von Dämonen! Schuld und Qual
Aufhäufend maszlos![1])

Auch in „Die Frau ohne Schatten" ist der Zusammenhang des Seienden mit dem Künftigen gestaltet; nicht nur steht der Kaiser in der schon erwähnten Mahlzeit seinen späteren Kindern gegenüber, sondern auch die Kaiserin blickt in dem wichtigsten Augenblick ihres Lebens in die Augen Baraks, gespiegelt in der Miene seines ältesten Sohnes[1]).

Wie zwischen der Vergangenheit, dem Heute und der Zukunft ein enges Band besteht, so beeinfluszt auch alles Irdische sich gegenseitig[2]).

Steigert sich dieser Zusammenhang und diese Beeinflussung, so musz daraus in dazu veranlagten Wesen das Vermögen entstehen, sich nach Belieben in eine andre Gestalt zu verwandeln.

Sterblichkeit und Wandelbarkeit ist grade ein Vorzug höherer Naturen[3]), sagt Novalis. Auszer dem Künstler, der sich zu allem macht, was er sieht und sein will[4]), besitzt der Mensch die Gabe der Verwandlung nur im Traum[5]); es liegt aber nur an der Schwäche unsrer Organe und der Selbstberührung, dasz wir uns in der Wirklichkeit nicht auch in einer Feenwelt erblicken[6]).

In „Heinrich von Ofterdingen" hat Novalis das Motiv der Verwandlung dichterisch verwertet; es bildet einen der vielen Berührungspunkte zwischen dieser Dichtung und Hofmannsthals Märchen „Die Frau ohne Schatten" Auch in letzterem Werk kehrt es zu wiederholten Malen wieder. Die Kaiserin hat von ihrem Vater, dem Fürsten des Geisterreichs, als Geschenk das Vermögen bekommen, sich zu verwandeln, als Reh ist sie ihrem Gatten in die Hände gefallen.

Zugleich mit einem Talisman hat sie aber diese beglückende

---

[1]) Ödipus und die Sphinx, Seite 103.

[2]) Vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 25; Minor II, Seite 134:
„Wir stehen in Verhältnissen mit allen Teilen des Universums, sowie mit Zukunft und Vorzeit".
Die Stellen in Hofmannsthals Werken, wo der Dichter die Erkenntnis von dem Zusammenhang alles Seienden ausspricht, werden in Verbindung mit seiner mystischen Poesie betrachtet werden.

[3]) Novalis, Heilborn II, II, Seite 586; Minor II, Seite 223.

[4]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 80; Minor II, Seite 302.

[5]) Novalis, Heilborn II, II, Seite 538; Minor II, Seite 196.

[6]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 95; Minor II, Seite 310.

Fähigkeit verloren[1]); es scheint dem Kaiser, dasz die Gestalten der Kinder in der Felsenhöhle in einander hinüberflieszen[2]); der rote Falke und der Küchenmeister sind dasselbe Wesen[3]); der Kaiser verwandelt sich in eine Statue[4]) und aus dieser wieder in einen Menschen[5]); der Färber und die Färberin treten nach ihrer sittlichen Erhebung als Knabe und Mädchen auf[6]); die Brüder des Färbers erscheinen am Ende des Märchens aufs neue in andrer Gestalt[7]). Als Höchstes wird die Verwandlungskraft des Wassers des Lebens gepriesen, weil es selbst das Unsichtbare verwandelt[8]).

Auf Hofmannsthal wirkt nicht nur die beliebige Verwandlung der Märchengestalten, sondern auch die körperliche und namentlich die geistige Entwickelung des Kindes zum Menschen fast wie ein Wunder.

In dem Gedicht „Erlebnis" sieht er sich selber

> Ein Kind am Ufer stehn mit Kindesaugen[9]).

Deutlicher spricht er in der ersten „Terzine über die Vergänglichkeit"[10]) sein Staunen aus:

> Und dasz mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
> Herüberglitt aus einem kleinen Kind,
> Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Im Gegensatz zu dieser tiefen, bedeutenden Verwandlung steht der Stimmungswechsel Andreas, der Hauptperson aus dem Drama „Gestern", der sich als Sklave seiner Stimmung jeden Augenblick einen anderen glaubt[11]).

Meister in der wunderbaren göttlichen Kunst der Verwandlung[12]) sind die Schauspieler, sie erfreuen sich als Künstler der besonderen Liebe des Dichters.

So heiszt es von dem verstorbenen Schauspieler Mitterwurzer:

> Er kroch von einer Larve in die andre,

---

[1]) Die Frau ohne Schatten, Seite 14.
[2]) Seite 90, 93 u. a. [3]) Seite 97. [4]) Seite 105. [5]) Seite 173.
[6]) Seite 153. [7]) Seite 161. [8]) Seite 153.
[9]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 6. [10]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 14.
[11]) Kleine Dramen I, Seite 14, 15.
[12]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 38.

Sprang aus des Vaters in des Sohnes Leib
Und tauschte wie Gewänder die Gestalten[1]).

Und von dem Schauspieler Hermann Müller sagt Hofmannsthal in groszer Bewunderung:

Sein Leib war so begabt,
Sich zu verwandeln, dasz es schien, kein Netz
Vermöchte ihn zu fangen[2])!

Er schuf sich um[3]).

Joseph Kainz erscheint dem Dichter als

Ein Unverwandelter in viel Verwandlungen,
Ein niebezauberter Bezauberer,
Ein Ungerührter, der uns rührte, einer,
Der fern war, da wir meinten, er sei nah,
Ein Fremdling über allen Fremdlingen,
Einsamer über allen Einsamen,
Der Bote aller Boten, namenlos
Und Bote eines namenlosen Herrn[4]).

Auch an Dichtern lobt Hofmannsthal den Sinn für das Schauspiel. Von Peter Altenberg sagt er als höchstes Lob[5]): „Eine dreifältige Macht scheint diesen Dichter erzogen zu haben.

a) Eine künstlerische Kultur: Menschen, die ihre Beziehungen so wie Landschaften genieszen und ihre Vergangenheiten wie Gärten und ihre Geschicke wie Schauspiele.

c) eine literarische Kultur: Menschen, die es lieben zu reden, Menschen, Künstler, denen das Schauspiel viel bedeutet. Es ist etwas tief Schauspielerisches in dem Buch: in den kleinen Geschichten stehen oft Menschen gegen Menschen wie in einer Rolle, ja der Dichter gegen das Leben so: er spielt sich selbst und dann und wann spielen seine Geschöpfe sich selbst. Die Namen sehr groszer

[1]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 81.
[2]) Ged. und Kl Dramen, Seite 82.
[3]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 83.
[4]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 85.
[5]) Prosa II, Seite 80.

Schauspieler gehören zu den bunten Gewändern der Götter, mit denen dieser Lebensgarten höchst künstlich umhängt ist".

Hofmannsthal selbst geht noch einen Schritt weiter: Wie Novalis sieht auch er in dem Leben nur noch ein Schauspiel[1]).

Diese Lebensauffassung spricht er aus im „Prolog zu dem Buch Anatol".

Eine Laube statt der Bühne,
Sommersonne statt der Lampen,
Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonieen, Episoden....[2])

In dem Gedicht „Zu Einem Buch ähnlicher Art" gesteht der Dichter:

Wir haben aus dem Leben, das wir leben,
Ein Spiel gemacht,

Ward je ein so verworrnes Spiel gespielt?
Es stiehlt uns von uns selbst und ist nicht lieblich
Wie Tanzen oder auf dem Wasser Singen,
Und doch ist es das reichste an Verführung
Von allen Spielen, die wir Kinder wissen,
Wir Kinder dieser sonderbaren Zeit[3]).

Nur auf diese Weise ist es möglich, das Leben zu ertragen:

Es tragen die Geliebtesten der Menschen
Vor dir ein maskenhaft Gesicht:
Ein menschlich Aug erträgt nichts Wirkliches[4]).

[1]) Vgl. Joel, Nietzsche und die Romantik, Seite 226.
[2]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 78.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 79, 80.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Vorspiel zur Antigone des Sophokles, Seite 103.

Den aus dieser Lebensauffassung hervorgehenden Pessimismus spricht der Dichter aus in der „Ballade des äuszeren Lebens":

Was frommt das alles uns und diese Spiele,
Die wir doch grosz und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?[1])

Zu Hofmannsthals groszer Liebe zu dem Schauspieler und seiner Kunst scheint folgender Ausspruch einen Gegensatz zu bilden: „Ich liebe das Theater nicht. Es verdirbt mir zu oft meine Träume. Freilich ist es wahr, dasz alle meine Träume beständig ums Theater herumflattern: das ist nun einmal das kleine Paradoxon meines Daseins"[2]).

Dieser scheinbare Widerspruch klärt sich auf, wenn wir des Dichters eigne Dramen näher betrachten. Sie sind nicht, wie die Dramen Shakespeares, aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus[3]), nicht für diejenigen geschrieben, die eine Bühne in sich tragen[4]). Hugo von Hofmannsthal ist nicht ein an erster Stelle dramatischer, sondern ein vorwiegend lyrischer Dichter, der durch seine Liebe zum Schauspiel dazu veranlaszt wird, für seine Lyrik häufig die dramatische Form zu wählen.

Obgleich diesen lyrischen Dramen die zur Bühnenwirksamkeit erforderliche Handlung fehlt, sind sie als Schaustücke bei einer Aufführung nicht ohne Erfolg.

Sie berühren das Auge wie ein Gemälde oder zaubern die Umgebung eines Künstlers hervor. Hofmannsthal verwirklicht in seinen dramatischen Dichtungen das Ideal der Frühromantiker, der Präraphaeliten, der Symbolisten; als Synthese mehrerer Künste sind seine Dramen dem Werk Richard Wagners und d'Annunzios dramatischen Dichtungen verwandt[5]).

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 12.
[2]) Ged. u. Kl. Dramen, Prolog zur Lysistrata des Aristophanes, Seite 107.
[3]) Prosa I, Shakespeares Könige und grosze Herren, Seite 109.
[4]) Seite 123.
[5]) Wie Friedrich Schlegel im Athenäum I, 2, Seite 147 ff. eine musikalische Charakteristik von Wilhelm Meister gab, wie Otto Ludwig die Dramen Shakespeares mit Beethovenschen Sonaten verglich (Hofmannsthal, Prosa I, Seite 114), so sucht auch Hofmannsthal „wie alle Österreicher ein geborener Musiker" einmal Literatur wie ein Tonstück zu charakterisieren:

Schon die dramatische Studie „Gestern", die „zur Zeit der groszen Maler"[1]) spielt, will durch die Ausstattung des Gartensaals im Hause Andreas[2]) wie ein Bild aus der Spätrenaissance wirken. Die „Idylle nach einem antiken Vasenbild" ist nicht nur durch dieses Bild inspiriert, sondern verlangt auszerdem einen Schauplatz im Böcklinschen Stil[3]).

Das Studierzimmer Claudios[4]) in „Der Tor und der Tod" fesselt das Auge durch Glaskasten mit Altertümern, durch altertümliche Musikinstrumente, eine gotische dunkle, geschnitzte Truhe und ein Bild eines italienischen Meisters.

In „Der Tod des Tizian" muten die drei Mädchen[5]) und der Page[6]) wie Bilder aus alter Zeit an; in „Elektra" wirken die Königin Klytämnestra und ihre beiden Begleiterinnen durch die scharlachrote, dunkelviolette und gelbe Farbe ihrer Gewänder[7]).

Trotz ihrer Vorzüge als Schaustücke gewähren Hofmannsthals Dramen im Theater nicht den höchsten Genusz. Die gröszte Freude schenken sie, wenn ihre Sprachmusik nicht ununterbrochen weiterklingt, sondern wir bald an dieser, bald an jener Stelle verweilen und die Schönheit des Wohllauts genieszen können. Wie Georges Lyrik, vertont, nicht im Konzertsaal erklingen könnte, eignet sich auch die intime Lyrik der dramatischen Dichtungen Hofmannsthals, besser als zu einer Aufführung im Theater, zu einer Lektüre „sous la lampe".

Daraus, dasz Hofmannsthal wie Rossetti und einige von den symbolistischen Dichtern Ästhet und Mystiker zugleicherzeit ist, geht hervor, dasz er sich nicht an erster Stelle durch ein tiefes, religiöses Fühlen mit der Ewigkeit berührt. Auch nicht durch die Liebe wird ihm der mystische Aufschwung ermöglicht, vergebens sucht man in seiner Poesie sowohl das aus Sinnlichkeit und Religion gemischte Liebesgefühl Novalis', wie die ganz oder zum Teil vergeistigte Liebe, wodurch die späteren Minnesänger und die gleichzeitig lebenden Dichter des dolce stil nuovo, wodurch

---

„Lassen Sie mich Ihnen sagen, dasz die Charaktere im Drama nichts anderes sind als kontrapunktische Notwendigkeiten. Die Katastrophe als symphonischer Aufbau, das ist die Sache des Dramatikers, der mit dem Musiker so nahe verwandt ist". Prosa II, Seite 171).

[1]) Kleine Dramen I, Seite 6. [2]) Seite 7. [3]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 34.
[4]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 112. [5]) Seite 53. [6]) Seite 41.
[7]) Elektra, 5. Auflage, Seite 25.

Dante und Petrarca, später auch Michelangelo, sich zur Mystik erhoben. Nur einmal findet sich in Hofmannsthals Dichtung ein an die Poesie der italienischen Dichter erinnerndes Gefühl, nämlich in dem Gedicht: „Dein Antlitz".

Dein Antlitz war mit Träumen ganz beladen,
Ich schwieg und sah dich an mit stummem Beben.
Wie stieg das auf! Dasz ich mich einmal schon
In frühern Nächten völlig hingegeben

Dem Mond und dem zuviel geliebten Tal.

Denn allen diesen Dingen
Und ihrer Schönheit — die unfruchtbar war —
Hingab ich mich in groszer Sehnsucht ganz,
Wie jetzt für das Anschaun von deinem Haar
Und zwischen deinen Lidern diesen Glanz![1])

Die Mystik Hofmannsthals entspringt einerseits dem Gefühl für die Schönheit aller Künste, andrerseits der Naturbetrachtung und der Erkenntnis des Zusammenhangs alles Seienden.

Als Dichter kennt Hofmannsthal, wie Novalis, die Ekstase des Schaffens. Novalis zielt wohl durch die Worte „Glaube an echte Offenbarungen des Geistes"[2]) auf den Zustand der Verzückung hin, Hofmannsthal äuszert sich ausführlicher darüber: „In den höchsten Augenblicken des Schaffens, dieser unmenschlichen Herrlichkeit, braucht der Dichter nur zusammenzustellen; was er neben einander stellt, wird harmonisch"[3]).

Weder Novalis noch Hofmannsthal kennen die Mystik des Schaffens als ein so tiefes, alles Irdische auflösendes Erlebnis wie der englische Dichter Blake, der von dem Entstehen seines „Milton" sagt.

„I have written this poem from immediate direction, twelve or sometimes twenty or thirty lines at a time, without pre-meditation

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 10.
Überhaupt gestaltet die Neuromantik — im Ggs. zu der Frühromantik — selten Frauenliebe. Hofmannsthal hat seine beiden Liebeslieder „Wir gingen einen Weg ...." (Bl. f. d. Kunst, 97, 99, 4. Folge), „Auf einem hohen Berge" (Bl. f. d. Kunst, '97, 99. 4. Folge) nicht in die Gesammelten Gedichte aufgenommen.
[2]) Novalis, Heilborn II, Seite 6; Minor II, Seite 115.
[3]) Prosa I, Seite 35.

and even against my will. The time it has taken in writing was thus rendered non-existent, and an immense poem exists which seems to be the labour of a long life, all produced without labour or study"[1]).

Wie aber eine haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht-Dichter unmöglich ist[2]), so kann auch letzterer sich durch die Schönheit der Kunst zur Mystik erheben, und zwar durch dasjenige, was er mit dem mit schöpferischer Phantasie Begabten teilt und was auch ihn zum Künstler macht: durch eine tiefe Verinnerlichung, ein sehr starkes Fühlen.

Die ästhetische Verzückung des nachschaffenden Künstlers charakterisiert Hofmannsthal im Geiste Keats'[3]) als ein zuckendes Ahnen, flüchtigste Intuition, ein raumloses, zeitloses „Ich hab's gefühlt"[4]).

Sie wird dem Menschen nur gewährt in seltenen Stunden, die ein Erlebnis sind, und nicht gewollt werden können[5]), sie ist eine zerrüttende und stumme innere Orgie[6]). Diese Augenblicke des höchsten Genieszens sind, wie die des höchsten Schaffens, religiöse Erlebnisse[7]), der Lesende liest nichts, woran er nicht glaubt — das Glauben gefaszt in seiner vollen, religiösen Bedeutung, als ein Fürwahrhalten über allen Schein der Wirklichkeit, ein Ergreifen und Ergriffensein in tiefster Seele, ein Ausruhen im Wirbel des Daseins[8]). In diesen Augenblicken der Gnade ist die Poesie „une des entrées du ciel"[9]) und wird der Dichter zum Priester[10]).

Als neuromantischer Dichter ist sich Hofmannsthal tief der mystischen Kraft bewuszt, die dem Worte innewohnt. Dieses Gefühl spricht er aus in dem „Brief des Lord Chandos an seinen älteren Freund Francis Bacon"[11]).

Dem jungen englischen Edelmann ist die Fähigkeit abhanden gekommen, die Worte mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu fassen, sie schwimmen um ihn herum, sie gerinnen zu Augen, die ihn anstarren und die er wieder anstarren musz, Wirbel sind sie, in die hinabzusinken ihm schwindelt, die sich unauf-

---

[1]) Spurgeon, Mysticism in English Literature, Seite 131.
[2]) Hofmannsthal Prosa I, Seite 13. [3]) Endymion Buch 1, Zeile 744.
[4]) Prosa II, Seite 140. [5]) Prosa I, Seite 45. [6]) Seite 110.
[7]) Seite 48. [8]) Seite 45, 46.
[9]) Maeterlinck, Le Trésor des Humbles, 120. Auflage, Seite 241.
[10]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 21; Minor II, Seite 126.
[11]) Prosa II, Seite 140.

haltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt[1]).

Es ist das Gefühl der Unzulänglichkeit des Wortes, das auch Maeterlinck kennt[2]), es ist, wie die Sobeide es ausdrückt[3])

Alle diese Dinge
Sind anders, und die Worte die wir brauchen,
Sind wieder anders.

Das Wort ist aber auch der Träger der Schönheit, nach Novalis' Ausspruch die äuszere Offenbarung des inneren Kraftreichs, des Gemüts[4]). So sagt Andrea:

Grad wie wenn Worte, die wir täglich sprechen,
In unsre Seele plötzlich leuchtend brechen,
Wenn sich von ihnen das Gemeine hebt
Und dasz ihr Sinn lebendig, ganz erwacht[5]).

Das Wort ist Symbol des Weltgeheimnisses:

In unsern Worten liegt es drin,
So tritt des Bettlers Fusz den Kies,
Der eines Edelsteins Verliesz[6]).

So ist auch die Sprache der Worte das Symbol einer höheren Sprache, die schöner ist als die irdische.

In diesem Sinne sagt der Dichter von Grillparzers Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen"[7]):

„Spreche es zu Fremden die deutsche Sprache mit geliebtem Mund, zu uns spricht es eine wortlose Sprache, die noch darüber ist".

Fände Lord Chandos diese mystische Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken ihm vielleicht gegeben wäre, die Sprache, von deren Worten ihm auch nicht eins be-

---

[1]) Prosa I, Seite 64.
[2]) Vgl. Le Trésor des Humbles, Seite 10, 11
[3]) Theater in Versen, 4. Auflage, Seite 60.
[4]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 363; Minor II, Seite 299.
[5]) Gestern, Kleine Dramen I, Seite 42.
[6]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 11.
[7]) Prosa I, Seite 90, 91, 92.

kannt, in welcher aber die stummen Dinge zu ihm sprechen und in welcher er vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter sich wird verantworten müssen, so wäre es in seine Gewalt gegeben, blosz durch die Kraft seiner Worte, die Cherubim vom Himmel niederzuzwingen[2]).

Nicht nur der Dichter, auch der Schauspieler besitzt die Gabe, den künstlerisch veranlagten Menschen über sich selbst zu erheben. Dieser Gedanke ist schon in den vorhin angeführten „Verse zum Gedächtnis des Schauspielers Joseph Kainz" enthalten[3]). Dasselbe wird noch einmal im „Prolog zur Lysistrata des Aristophanes" ausgesprochen, wo der Dichter von den Schauspielern sagt, dasz sie an ihrem lebendigen Leib das Instrument hätten, Weltenfernen aufzusperren[4]). Am Schlusz dieses Prologs wird der Tanz verherrlicht[5]). Die Mystik des Tanzes ist in dem Dialog „Furcht" gestaltet[6]); in den gespannten Zügen der Tänzerin Laidion ist nach dem Tanze etwas Ewiges, ihr Gesicht ist dem einer Gottheit ähnlich[7]).

Für Hofmannsthal ist wie für Novalis Musik die am meisten beglückende Kunst[8]). Die Zeilen, aus welchen sich des Dichters hohe Würdigung der Tonkunst schlieszen läszt, sind von einem solchen Wohllaut, dasz sie an glückspendender Kraft der Musik nahe kommen. Sie enthalten die Worte, welche Tizianello, des groszen Malers Tizian Sohn, an die eben eingetretenen Mädchen richtet:

> Und dasz wir eures Haares Duft und Schein
> Und eurer Formen mattes Elfenbein
> Und goldne Gürtel, die euch weich umwinden,
> So wie Musik und wie ein Glück empfinden —
> Das macht: Er lehrte uns die Dinge sehen....[9])

Eine Verherrlichung der Musik und der Liebe ist das Drama „Der Abenteurer und die Sängerin"[10]). Der Abenteurer, ein zwei-

---

[1]) Prosa II, Seite 160.
[2]) Prosa I, Seite 69, 76.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 85.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 109.
[5]) Seite 110. Vgl. Theater in Versen, Die Hochzeit der Sobeide, Seite 53.
[6]) Prosa III, Seite 11 ff.
[7]) Seite 24.
[8]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 154; Minor II, Seite 237.
[9]) Ged. und. Kl. Dramen, Seite 53. [10]) Theater in Versen, Seite 133 ff.

ter Casanova, sucht immerfort neues Liebesglück, während die Sängerin durch die Liebe zu dem sittlich tief unter ihr stehenden Manne zur immer gröszeren Künstlerin heranreift[1]). In ihrer weiten Lebensauffassung erkennt sie das Göttliche auch in der Seele des, trotz seines Leichtsinns, immer geliebten Mannes:

Bin ich nicht die Musik, die er erschuf,
Ich und mein Kind? Ist Feuer nicht in uns,
Was Feuer einst in seiner Seele war?
Was gilt das Scheit, daran es sich entzündet:
Die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet[2]).

Und so vergöttlicht Hofmannsthal, im Geiste der Frühromantik, mit denselben Worten die Liebe und die Musik.

Deutlicher als in diesem Drama hat Hofmannsthal die mystische Kraft der Musik im „Vorspiel zur Antigone" hervorgehoben:

Denn dem Hauch des Göttlichen
Hält unser Leib nicht stand, und unser Denken
Schmilzt hin und wird Musik[3]).

Noch einmal deutet der Dichter auf den mystischen Wert der Musik hin in der Einleitung zu Grillparzers Drama „Des Meeres und der Liebe Wellen", wo er von „dem groszen Dichter von Österreich, dem Halbbruder Mozarts" sagt: „Ihm allein war der Schlüssel gegeben, den nur der Musiker besitzt, der mit der Unmittelbarkeit des Fühlens die Tür ins Namenlose aufschlieszt"[4]).

Die Berührung mit der Ewigkeit durch die Kunst des Malers hat Hofmannsthal gestaltet in „Die Farben. Aus den Briefen des Zurückgekehrten", wo er erzählt, wie das Schauen der Farben in den Gemälden Vincent van Goghs den eben aus den Tropen zurückgekehrten jungen Mann über sich selbst erhebt[5]): „Wie kann ich es dir nur zur Hälfte nahe bringen, wie mir diese Sprache in die Seele redete, die mir die gigantische Rechtfertigung der seltsam-

[1]) Seite 188.
[2]) Seite 259; vgl. Seite 226, 227, wo sich gleichfalls eine Verherrlichung der Musik findet, namentlich aber den Schlusz.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 105.
[4]) Prosa II, Seite 157. [5]) Prosa III, Seite 132 ff.

sten unauflösbarsten Zustände meines Inneren hinwarf, mich mit eins begreifen machte, was ich in unerträglicher Dumpfheit zu fühlen kaum ertragen konnte und was ich doch, wie sehr fühlte ich das, aus mir nicht mehr herausreiszen konnte — und hier gab eine unbekannte Seele von unfaszbarer Stärke mir Antwort, mit einer Welt mir Antwort"!

Ihm sind die Farben eine Sprache, in der das Wortlose, das Ewige, das Ungeheuere sich hergibt, eine Sprache erhabener als die Töne, weil sie wie eine Ewigkeitsflamme unmittelbar hervorschlägt aus dem stummen Dasein und uns die Seele erneuert. Ihm ist Musik neben diesen wie das liebliche Leben des Mondes neben dem furchtbaren Leben der Sonne[1]).

Die göttliche Kraft, die in den Statuen der Griechen schlummert, wird in „Die Statuen" geschildert[2]). Während der Dichter in einem kleinen Museum auf der Akropolis die da befindlichen Statuen betrachtet, vollzieht sich in ihren Gesichtern ein völlig unsägliches Lachen. Er sagt sich: „ich sehe dies nicht zum ersten Mal, auf irgend welche Weise, in irgend welcher Welt bin ich vor diesen gestanden, habe ich mit diesen irgend welche Gemeinschaft gepflogen". Er fühlt sich nicht mehr als ein von zeitlichen Bedingtheiten bestimmtes Wesen: die Hingenommenheit, an die er sich verloren hat ist dauerlos, und das, wovon sie erfüllt ist, trägt sich auszerhalb der Zeit zu. In den zweideutig lächelnden Larven fühlt er ein lauerndes Herüberblicken von drüben[3]), es ist ihm, alsob die Statuen an Dingen teilnehmen, die über jede gemeine Ahnung sind[4]). Dasjenige, was vor ihm ist, sein Auge füllt, richtet ihn irgendwohin, ins Unendliche. Ob seine Seele von den Statuen ihre Richtung empfängt, oder von etwas anderm, als dessen Boten sie ihn umstehen[5]) — für ihn sind die Marmorbilder in diesem Augenblick die Trägerinnen der Ewigkeit. Während dieses höchsten, seligen Schauens löst sich alles Irdische und wird der Mensch zur Gottheit[6]). Auch Hofmannsthal kennt den bis zur Vergottung des Ich gesteigerten Ich-kultus der Symbolisten, Georges, d'Annunzios.

Die Verzückung, die dem mit religiösem Gefühl Schauenden durch die Schönheit der Natur zu teil werden kann, schildert Hof-

---

[1]) Prosa III, Seite 140, 141. [2]) Prosa III, Seite 174 ff. [3]) Prosa III, Seite 189.
[4]) Prosa III, Seite 190. [5]) Prosa III, Seite 193.
[6]) Prosa III, Seite 194, 195.

mannsthal in der Erzählung des mystischen Erlebnisses Rama Krishnas.

Der Büszer Rama Krishna, ein Brahmane, wurde erst zum Heiligen, als er einen Zug weiszer Reiher in groszer Höhe quer über den Himmel gehen sah, und nichts als dies, nichts als das Weisz der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegen einander, dies ewige Unnennbare, drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, dasz es zusammenfiel wie tot, und als er wieder aufstand, war er nicht mehr derselbe, der hingestürzt war[1]).

Auch der Bewunderer von Vincent van Goghs Gemälden hat sich an einem grauen Sturm- und Regentage im Hafen von Buenos Aires, durch den Anblick der Farben eines kleinen Schiffes vom Hauch der Ewigkeit berührt gefühlt[2]).

Nicht nur durch die Farbenschönheit der Natur berührt sich der Mensch mit der Ewigkeit, auch ganz Einfaches, eine Gieszkanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus kann ihm zum Gefäsz der Offenbarung werden[3]). In Augenblikken, die herbeizuführen nicht in des Menschen Gewalt steht, kann es auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, dem die unbegreifliche Auserwählung zu teil wird, mit jener sanft und jäh steigenden Flut göttlichen Gefühls bis an den Rand gefüllt zu werden[4]).

In dem „Brief an Francis Bacon" — dem obige, an Wordsworth erinnernde Naturmystik entnommen ist — schildert Lord Chandos, wie der Gedanke an den Todeskampf der in den Milchkellern eines seiner Meierhöfe, infolge des ihnen gestreuten Giftes sterbenden Ratten, in ihm ein ungeheures Anteilnehmen erregt habe, ein Hinüberflieszen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, dasz ein Fluidum des Lebens und Todes, des Träumens und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen sei.

Es ist dem Lord, wie den kleinen Mädchen, die

wissen, dasz das Leben jetzt aus ihren

---

[1]) Prosa III, Seite 137, 138. [2]) Prosa III, Seite 139, 140.
[3]) Prosa I, Seite 66, vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 878; Minor II, Seite 291.
[4]) Prosa I, Seite 67.

Schlaftrunknen Gliedern still hinüberflieszt
In Bäum und Gras....

Es ist ihnen zu Mute:

Wie eine(r) Heilige(n), die ihr Blut vergieszt [1]).

Das Gefühl der Unendlichkeit durchschauert in solchen Augenblicken den Menschen von den Wurzeln der Haare bis ins Mark der Fersen; es ist ihm, als könnte er in ein neues ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn er anfinge mit dem Herzen zu denken. Wieder ist es, alsob Novalis redete[2]).

Wie für Novalis und Maeterlinck, sind auch für Hofmannsthal die Blumen Boten aus einer höheren Welt[3]).

„Mit jedem Frühjahr wird der grüne, geheimnisvolle Teppich der Liebe erneuert, und seine seltsame Schrift ist nur dem Geliebten lesbar, wie der Blumenstrausz des Orients, ewig wird er lesen, und sich nicht satt lesen, und täglich neue Bedeutungen, neue entzükkende Offenbarungen der liebenden Natur gewahr werden. Dieser unendliche Genusz ist der geheime Reiz, den die Begehung der Erdfläche für mich hat, indem eine jede Gegend andre Rätsel löset, und mich immer mehr erraten läszt, woher der Weg komme und wohin er gehe"[4]), sagt Sylvester zu Heinrich von Ofterdingen.

Ähnliches legt Hofmannsthal dem Gärtner in „Das kleine Welttheater" in den Mund; ein Groszes ist ihm widerfahren:

Dasz an den Blumen ich erkennen kann
Die wahren Wege aller Kreatur,
Von Schwach und Stark, von Üppig oder Kühn
Die wahre Art[5]).

Auch die Tiere sind für Hofmannsthal Symbole der Unendlichkeit, man fühlt sie in seiner Poesie als beseelte Wesen, der Dichter spricht von ihnen met der Wehmut des um ihre Leiden Wissenden.

[1]) Zweite Terzine über die Vergänglichkeit, Ged. u. Kl. Dramen, Seite 15.
[2]) Prosa I, Seite 71. Vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 143; Minor III, Seite 57. Wie ein Baum Raoul Richter die Offenbarung der Unendlichkeit gewährt, beschreibt Hofmannsthal, Prosa III, Seite 33—48. Vgl. auch hier Novalis, Heilborn II, I; Seite 378; Minor II, Seite 291.
[3]) Vgl. Maeterlinck, L'Intelligence des Fleurs.
[4]) Novalis, Heilborn I, Seite 172, 173; Minor IV, Seite 229.
[5]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 62.

So singt der Schiffskoch, ein Gefangener:

Schöne purpurflossige Fische,
Die sie mir lebendig brachten,
Schauen aus gebrochenen Augen,
Sanfte Tiere musz ich schlachten,

Stille Tiere musz ich schlachten....[1])

Die Kaiserin in „Die Frau ohne Schatten", die Tochter des Geisterkönigs, findet Menschengesichter wild und häszlich, Tiergesichter dagegen redlich und schön[2]). Ein enthäutetes Lamm blickt sie mit sanften Augen an[3]). Die Ausdrücksfähigkeit der Augen der Gazelle und des roten Falken[4]) kommt, weil beide in Tiergestalt verwandelte höhere Wesen sind, in dieser Hinsicht nicht in Betracht.

Es erübrigt noch, den Teil von Hofmannsthals mystischer Poesie zu besprechen, wo die Mystik durch „Wissen" hervorgerufen wird, durch die Erkenntnis von dem Zusammenhang alles Irdischen, alles Seienden. In der Besprechung des Buches von Peter Altenberg zielt der Dichter nur auf die gegenseitige Beeinflussung von Menschen, Bäumen, Bergen hin[5]). Deutlicher aber ist dieser Gedanke ausgesprochen in dem Gedicht „Der Jüngling in der Landschaft":

Durch diese Landschaft ging er langsam hin
Und fühlte ihre Macht und wuszte — dasz
Auf ihn die Weltgeschicke sich bezogen[6]).

Auch das Gedicht „Manche freilich".... spricht denselben Gedanken aus. Nachdem der Dichter ausgeführt hat, wie das Leben vieler in den Niederungen verläuft, andern dagegen bei den Sibyllen, den Königinnen, Stühle gerichtet sind, fährt er fort:

Doch ein Schatten fällt von jenen Leben
In die andern Leben hinüber,

[1]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 23, vgl. die Paraphrase dieses Gedichtes in Der Frau ohne Schatten, Seite 29.
[2]) Seite 17. [3]) Seite 29. [4]) Seite 15, 16.
[5]) Prosa II, Seite 74, 75. [6]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 22.

Und die leichten sind an die schweren,
Wie an Luft und Erde gebunden:

Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durch einander spielt sie alle das Dasein,
Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier[1]).

An die Mystik des Franciscus von Assisi, an Schelling, an Novalis, an Shelley erinnern die Worte des Dieners in „Das Kleine Welttheater":

Und vor ihm beginnt der brüderliche
Dumpfe Reigen der verschlungnen Kräfte
In der tiefsten Nacht mit glühndem Munde
Unter sich zu reden: Wunderliches,
Aus dem Herzblut eines Kindes quellend,
Findet Antwort in der Gegenrede
Eines Riesenblocks von dunkelm Porphyr[2]).

Auch der Wahnsinnige in derselben Dichtung fühlt auf diese Weise:

Ich gleite bis ans Meer, gelagert sind die Mächte dort
Und kreisen dröhnend, Wasserfälle spiegeln
Den Schein ergosznen Feuers, jeder findet
Den Weg und rührt die andern alle an....[3])

Auf den mystischen Zusammenhang des ganzen Universums spielt der Dichter an in dem Wilhelm Dilthey gewidmeten Aufsatz „In Memoriam"[4]): „Wie lebte nicht für diese Augen eine geistige Welt, und Welten über Welten, Schuld über Schuld und eins im andern gespiegelt und eins aus dem andern gezeugt und Verwandlung überall und Einheit überall".

Einen Geistesverwandten Diltheys erblickt Hofmannsthal in dem Naturforscher Robert Lieben, von dem er sagt:[5])

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 16. [2]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 71.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 74, vgl. Seite 74, Zeile 10—18.
[4]) Prosa III, Seite 30. [5]) Prosa III, Seite 52.

„Das Innere seiner Sinne war lebendig, wie nur im schöpferischen Künstler; man darf sagen, dasz sie sich zu einem umfassenden Lebenssinn vereinigten. Durch diesen kommunizierte er tief mit der Erscheinung und empfing in ihr das Universum. Er wuszte, dasz es ihm in höchsten Augenblicken von unmeszbarer Dauer gegeben war, unendliche Gedanken zu denken. Er hatte sich mit dem Unendlichen berührt, in einer grenzenlos wandelbaren, aber unzerstörbaren Realität sich selber gefunden." „Ich würde mich zu sagen getrauen", fährt der Dichter fort, „Lieben habe sein Selbst wahrgenommen auf einem unzerstörbaren Throne sitzend". So führte auch diesen Menschen, der in der Gegenwart nur ein völlig zufälliger Gast war[1]), die Mystik zur Vergottung des Ich und zur Einsamkeit[2]).

Das Märchendrama „Das Bergwerk zu Falun" ist die dichterische Gestaltung der Erkenntnis von dem Zusammenhang alles Seienden. Elis, die Hauptperson dieser Dichtung, vom Vater her mystisch veranlagt[4]), ist auf das Gebot des verstorbenen Vaters in die Heimat zurückgekehrt[5]).

Die Beschreibung seiner Jugend lautet wie ein Märchen:

> Einen Fusztritt
> Gab meinem Kahn der Vater, und die Mutter
> Blies ihren letzten Atem in die Leinwand[6]).

In Gesellschaft von Menschen überkommt ihn das Gefühl der Einsamkeit, ist er aber allein, so fühlt er sich von Geistern umgeben[7]).

Die Worte der Königin des Geisterreichs erklären uns, warum ihm der Eintritt in ihr Reich möglich wird:

> Du sehntest dich herab, den Boden schlug
> Dein Fusz, unwillig trugst du, zornig atmend,
> Den Druck der irdischen Luft, dein Blick durchdrang
> Die Niedrigkeit, dein Mund verschmähte sie,
> Ein ungeheurer Strahl entglomm dem Aug,

---

[1]) Prosa III, Seite 49. [2]) Prosa III, Seite 50.
[3]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 222 ff.
[4]) Der Vater hatte das 2. Gesicht, Seite 288, er wuszte seinen Tod drei Tage vorher, Seite 235. [5]) Seite 235.
[6]) Seite 237. [7]) Seite 236.

Und das Gewürme floh, die Finsternis
Trat hinter sich, so wie sie's tut vor mir![1])

Elis ist aber noch nicht reif für das Reich der Geister, die Sehnsucht nach der Erde regt sich noch in ihm. Deshalb musz er wieder hinauf, um sich in der Einsamkeit weiter zu vervollkommnen. Jetzt fühlt er sich aber nicht mehr als Erdenmensch, sondern als Teil eines Weltganzen, das sich bestrebt, ihm bei seinem geistigen Aufschwung behilflich zu sein:

Der tote Mann stand auf zu meinem Dienst,
Die Sterne stürzen, meinem Pfad zu leuchten,
Und wenn dies Boot zerscheitert unter mir:
Die grüne Woge starrt und wird mich tragen.
Mein Innres schaudert auf und fort und fort
Gebiert's in mir ihr funkelnd Antlitz wieder,
Und was mir widerführ', nun sterb ich nicht,
Denn dieser Welt Gesetz ist nicht auf mir[2]).

Hofmannsthal fühlt wie Maeterlinck[3]), und wie der englische Dichter Thompson in „The Mistress of Vision'':

When to the new eyes of thee
All things by immortal power,
Near or far,
Hiddenly
To each other linked are,
That thou canst not stir a flower
Without troubling of a star[4]).

Andere in dieser Dichtung dichterisch gestalteten Gedanken erinnern gleichfalls an Maeterlinck, an erster Stelle aber an Novalis, ein einzelnes Mal kann auch ein Ausspruch des englischen Mystikers Blake zum Vergleich herangezogen werden. So beruhen Torberns Worte:

---

[1]) Seite 254. [2]) Seite 261.
[3]) Le Trésor des Humbles, Seite 168, 169.
[4]) Spurgeon, Mysticism in English Literature, Seite 148.

Sprach ich?
Bedurft es dessen auch? Entquoll den Lippen
Von selber nicht das rechte Wort?[1])

Meiner Stimme Klang
Bin ich entwöhnt[2]).

und Elis' Ausruf:

Das hast du mir getan![3])

sein Gefühl, dasz der schweigend und unbeweglich dastehende Torbern es veranlaszt habe, dasz der Seele tiefgeheimste Wünsche sich seinem unbewuszten Mund entrangen[4]), auf der Ansicht, dasz zwischen Denken, Sprechen und Handeln kein wesentlicher Unterschied besteht, eine Auffassung, die sich mit verschiedener Abstufung in den Werken der drei Mystiker wiederfindet[5]).

An Novalis' Ausspruch: „Man kann nur werden, insofern man schon ist"[6]), und den damit aufs engste zusammenhängenden Gedanken, dasz Schicksal und Gemüt Namen Eines Begriffes sind[7]), erinnern die Worte Torberns: „Keiner wird was er nicht ist"[8]) und der Zusammenhang zwischen Elis' Innerem und der Notwendigkeit, wieder auf die Erde zurückzukehren[9]). Die Ansicht, dasz das Wesen und das Schicksal des Menschen ganz und gar dasselbe ist, hat Hofmannsthal mit besonderem Nachdruck in dem Aufsatz über Oscar Wilde verfochten[10]).

Schlieszlich denkt man bei den an Elis gerichteten Worten der Königin:

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 242. [2]) Seite 243. [3]) Seite 242. [4]) Seite 243.

[5]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 527; Minor III, Seite 358: „Denken ist sprechen. Sprechen und tun oder machen sind nur Eine modifizierte Operation. Gott sprach: es werde Licht und es ward". Maeterlinck, La Sagesse et la Destinée, Seite 245: „Agir, c'est penser plus vite et plus complètement que la pensée ne peut le faire". Blake: „Thought is more real than action. Thought is action". Spurgeon, Mysticism in English Literature, Seite 145.

[6]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 244; Minor III, Seite 61.

[7]) Novalis, Heilborn I, Seite 172; Minor IV, Seite 228, 229.

[8]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 245.

[9]) Seite 248, 249, 257.

[10]) Prosa II, Seite 91,92: „Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe.... Man musz das Leben nicht banalisieren, indem man das Wesen und das Schicksal auseinanderzerrt und sein Unglück abseits stellt von seinem Glück".

Du warst ein Geist wie ich[1]).

Er schläft in euch, doch ahnt ihr's nicht[2]).

nicht nur an die nur höheren Wesen eigene Gabe der Verwandlung, sondern auch an Novalis' Worte:

„Die Geisterwelt ist uns in der Tat schon aufgeschlossen, sie ist immer offenbar. Würden wir plötzlich so elastisch, als es nötig wäre, so sähen wir uns mitten unter ihr"[3]).

Oder: „Wir sind mit dem Unsichtbaren näher als mit dem Sichtbaren verbunden"[4]).

Dem Bergmann zu Falun ist der Eintritt ins Geisterreich z. T. darum möglich, weil er alles Niedrige verschmäht hat; nur dem sittlichen Menschen wird die höhere Erkenntnis zu teil:

Was ist denn reif sein, wenn nicht: ein Gesetz
Für sich und für die Sterne anerkennen[5]).

Nicht nur als eine den mystischen Aufschwung erleichternde Vorbedingung[6]), auch wegen ihres hohen Wertes für das rein-irdische Leben, als das Ziel innerer Bestrebungen, wird Sittlichkeit von Hofmannsthal, wie von Novalis und Maeterlinck hoch gewürdigt. Dasz der Weg zu der höchsten Sittenschönheit durch Schmerz hindurchgeht, ist das Thema des von Klingsor erzählten Märchens sowie von Hofmannsthals Dichtung „Die Frau ohne Schatten".

Der Kaiser in Hofmannsthals Märchen ist ein heftiger, unbändiger Mensch[7]). Nur einmal hat er seine Frau mit sanfter Beseli-

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 254. [2]) Seite 255.

[3]) Novalis, Heilborn II, 2, Seite 53; Minor II, Seite 198; vgl. Faust I, Nacht. Goethe geht auf Swedenborg zurück.

[4]) Novalis, Heilborn II, 1, Seite 215; Minor III, Seite 92.

[5]) Theater in Versen, Seite 70.

[6]) Als die zweite den mystischen Aufschwung erleichternde Vorbedingung kennt auch Hofmannsthal das zerrüttete Herz.

Prosa III, Seite 173:

„Einmal offenbart sich jedes Lebende, einmal jede Landschaft, und völlig: aber nur einem erschütterten Herzen".

Vgl. dazu den Schlusz des Gedichtes: Vox portentis gravida, Ged. u. Kl. D., Seite 13, 14; vgl. auch Novalis' Ausspruch: Heilborn II, 1, Seite 149; Minor III, Seite 58:

„Ein gemeinschaftlicher Schiffbruch u.s.w. ist eine Trauung der Freundschaft oder der Liebe".

[7]) Die Frau ohne Schatten, Seite 15, 16. Die Erklärung dieses Märchens beruht zum grösszten Teil auf einer mir freundlichst zugeschickten brieflichen Erörterung des Dichters.

gung geliebt[1]), es ist ihm nicht gelungen, die Feentochter wahrhaft in die Menschenwelt herüberzuziehen, infolge dieser engen, selbstsüchtigen, nicht zu hohem Menschentum sich aufschwingenden Liebe ist die Kaiserin nicht im höchsten, strengsten Sinn die Frau ihres Mannes geworden; die Ehe bleibt deshalb ohne Frucht, wovon die Schattenlosigkeit der symbolische Ausdruck ist.

Der Kaiser verläszt seine Frau um den roten Falken zu suchen[2]). Er folgt dem Vogel in eine Höhle; hier, in dem Bereich seines ersten Abenteuers mit der geliebten Frau[3]), in dem Reich der vollkommenen Sittlichkeit und der vollkommenen Schönheit[4]), warten seine und der Kaiserin noch ungeborene Kinder ihm bei einer Mahlzeit auf.

Dasz zwischen diesen Gestalten und ihm das Verhältnis der vollkommenen Ehrfurcht herrschen soll, versteht der Kaiser nicht[5]). Er fühlt sich durch eine geheimnisvolle, aus Sinnlichem und Magischem gewobene Zuneigung zu ihnen hingezogen, er will sie besitzen[6]). Wieder ist seine Liebe selbstsüchtig; er denkt nur an sich, er fragt nur, was die Kinder ihm bedeuten, nicht was er ihnen ist[7]). Erst spät bemerkt er, dasz die Schüsseln, die ihm gereicht werden, mit genau denselben Bewegungen an der andern Seite des Tisches, wo seine Frau sitzen sollte, angeboten werden. Er versteht weder den sehnlichen Wunsch der Kinder, die beiden Eltern beim Gastmahl des Lebens vereinigt sitzen zu sehen und sie zu bedienen — die Kinder sind ja die Wirte und Gäste des Lebensfestes[8]) — noch ihren ängstlichen Ruf: „Wir werden nicht geboren"[9]).

Die Kaiserin kann nicht kommen, weil der Gatte den Knoten ihres Herzens noch nicht gelöst hat[10]), der Kaiser aber wird dem aus diesem Grunde über ihn verhängten Fluch zufolge zu Stein[11]).

Die Kaiserin tut alles Mögliche, eines Schattens habhaft zu werden und ihren Gatten zu retten. Mit der Amme gleitet sie durch die Luft ins Menschenland[12]). Die ins Geisterreich gehörende Begleiterin, die Feindin der Menschen, sucht auf ihre Weise der Herrin zu dem Ersehnten zu verhelfen. Sie verführt die Fär-

---

[1]) Seite 16. [2]) Seite 68 ff. [3]) Seite 78.
[4]) Vgl. Novalis, Shelley, Keats. Vgl. auch die Novalis, Heilborn I, Seite 164; Minor IV, Seite 220 beschriebene ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit.
[5]) Die Frau ohne Schatten, Seite 94.
[6]) Seite 85, 87, 93. [7]) Seite 95. [8]) Seite 180. [9]) Seite 79.
[10]) Seite 100, 101. [11]) Seite 19, 105. [12]) Seite 27.

berin, die ihren Mann nicht liebt, zu einer Verwünschung an den Ungeborenen[1]), sie sucht die Frau in die Gewalt des Efrits, des bösen Geistes zu bringen[2]) und sie dazu zu bewegen, dasz sie sich von ihrem Manne lossagt. Gegen das verheiszene Liebesglück musz die Färberin ihren Schatten eintauschen. Damit der Zauber in Erfüllung gehe, der Schatten sich von ihr löse, übergibt die Färbersfrau kleine Fischlein dem Feuer; in dem Augenblick, da das letzte Fischlein verzehrt sein wird, wird sich der Schatten von ihr entfernen. Als die Färberin aber ihrem Gatten mitteilt, dasz sie einem andern gehören will, treffen sich beider Blicke; ein sittlicher Umschwung geht in ihnen vor, sie sehen sich in Liebe. Zugleicherzeit löst sich der zauberischen Formel gemäsz der Schatten[3]): trotz der Liebe musz die Ehe kinderlos bleiben.

Die Feentochter ist bei den Färbersleuten zum Menschen geworden: der Färber hat durch seine Güte und seine Leiden den Knoten ihres Herzens gelöst. Zweimal hat die Kaiserin die Färbersfrau ihrem Gatten zu erhalten gesucht[4]). Sie fühlt sich an jene geschmiedet, in deren Dasein sie ungerufen eingetreten war; im Bewusztsein ihrer Schuld liegt sie mit unsäglicher Demut dem Färber zu Füszen, reckt den Arm nach ihm aus und läszt sich mit dem Fusz wegstoszen[5]). Sie will nicht durch neue Schuld den Kaiser befreien; das Wasser aus der Schale, das ihr den Schatten geben würde und das ihr eine Gestalt in der Haltung einer Sklavin, zitternd wie Espenlaub — die Färberin — reicht, trinkt sie nicht, weil sie weisz, dasz sie dadurch der Ehe des Färbers und seiner Frau das höchste Glück rauben würde[6]).

Durch diese schwerste Sittlichkeitsprobe hat sie sich aus eigner Kraft den Schatten errungen, und wird es ihr möglich, den Gatten zu befreien. „Der Kaiser schlug die Augen zu ihr auf, unerschöpfliches Leben war in seinem jungen Blick, in dessen tiefsten Tiefen nur blieb der erlebte Tod als ein dunkler Glanz früher Weisheit. Sie hob ihn zu sich auf, sie umarmten einander ohne Wort, ihre Schatten flossen in eins"[7]).

„Der Fluch war getilgt, der unbegreiflich zarte Gesang ihrer künftigen Kinder ertönte im höchsten, strahlenden Haus des Himmels"[8]).

Auch der Kaiser in dem Drama „Der Kaiser und die Hexe"

[1]) Seite 37. [2]) Seite 57 ff. [3]) Seite 140.
[4]) Seite 62, 120. [5]) Seite 137. [6]) Seite 170. [7]) Seite 174. [8]) Seite 180.

lernt den hohen Wert der Sittlichkeit kennen. Unter dem Einflusz der Sinnlichkeit der Hexe erschien ihm die Welt wie ein Knäuel:

Alles ist ein Knäul, Umarmung
Und Verwesung einerlei,
Lallen von verliebten Lippen,
Wie das Rascheln dürrer Blätter,
Alles könnte sein, auch nicht[1]).

Erst nachdem er mit eigner Kraft[2]), bewuszt und freiwillig[3]), die Sinnlichkeit besiegt hat, nachdem er nicht länger Waffen braucht, sich zu schützen vor sich selber[4]), erwacht in seinem Herzen die Liebe, sowohl zu seiner Frau, an der ihm nun vor allem das Kindliche gefällt[5]), wie zu dem Verbrecher, der „sich selber furchtbar treu war"[6]) und dem geblendeten Kaiser[7]).

Es ist ihm gelungen, „den Weg nach Hause" zu finden[8]).

Zu dieser erkämpften höheren Sittlichkeit verhält sich die Reinheit des noch nicht erprobten Knaben Ödipus[9]), wie das Kind zum geistig gereiften Menschen.

Es ist schon ausgeführt worden, dasz für Hofmannsthal, der als Mystiker und als Ästhet[10]) an den Menschen die Forderung der höchsten Sittlichkeit stellt, das Leben ein Schauspiel bedeutet.

Dasz dieses „Schattenspiel"[11]) unentrinnbar ist, ist der Gedanke, der Hofmannsthals Nacherzählung des Märchens der 672. Nacht zu Grunde liegt[12]). Auf den Kaufmannssohn in diesem Märchen, der nur seinen Kunstschätzen lebte, drückte das durch die Diener symbolisierte Leben. Er wuszte, ohne den Kopf zu heben, dasz sie ihn ansahen, ohne ein Wort zu reden, jedes aus einem andern Zimmer. „Er kannte sie so gut, er fühlte sie leben, stärker, eindringlicher, als er sich selber leben fühlte[12]). Eine furchtbare Beklem-

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 173. [2]) Seite 193.
[3]) Seite 183.
[4]) Seite 166. [5]) Seite 192. [6]) Seite 177. [7]) Seite 190.
[8]) Seite 196. Vgl. Novalis, Heilborn I, Seite 168; Minor IV, Seite 224; Novalis, Heilborn II, 1, Seite 4; Minor II, Seite 114.
[9]) Ödipus und die Sphinx, Seite 39—40. Vgl. Novalis, Heilborn II, 1, Seite 326; Minor II, Seite 283.
[10]) Prosa II, Seite 90: „Ein Ästhet is naturgemäsz durch und durch voll Zucht".
[11]) Ged. u. Kl. Dramen, Der weisze Fächer, Seite 133.
[12]) Das Märchen der 672. Nacht, Seite 17. Vgl. Die Frau im Fenster, Theater in Versen, Seite 23.

mung kam über ihn, eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens"[1]).

Nicht als eine feindliche Macht, wie der kunstliebende Orientale, sondern als etwas Unbekanntes, an dem er immer gleichgültig vorübergegangen ist, fühlt Claudio, die Hauptperson aus der Dichtung „Der Tor und der Tod" das Leben:

Was weisz denn ich vom Menschenleben?
Bin freilich scheinbar drin gestanden,
Aber ich hab es höchstens verstanden,
Konnte mich nie darein verweben.
Hab mich niemals dran verloren.
Wo andre nehmen, andre geben,
Blieb ich beiseit, im Innern stummgeboren.
Ich hab von allen lieben Lippen
Den wahren Trank des Lebens nie gesogen,
Bin nie von wahrem Schmerz durchschüttert,
Die Strasze einsam, schluchzend, nie! gezogen[2]).

Auch die Ursache dieser Lebensfremdheit weisz er:

Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Dasz ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewuszt, nie völlig unbewuszt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft noch nicht und halb nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach Lebendgem schweift[3]).

Erst der Tod, der das Leben noch einmal in der Gestalt der Mutter, der Geliebten, des Freundes an ihm vorbeigehen läszt, zeigt ihm, was er hätte erleben können. Es wird ihm klar, dasz dem blosz nachschaffenden Künstler die Kunst das Leben nicht bedeuten kann — dasz sein Leben verfehlt ist. Blosz die Hoffnung auf ein „Erleben" nach dem Tode bleibt ihm:

[1]) Das Märchen der 672. Nacht, Seite 20. [2]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 114.
[3]) Seite 116.

Wenn einer träumt, so kann ein Übermasz
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Fühlensübermasz
Vom Lebenstraum wohl auf im Todeswachen[1]).

Wie Claudio leidet die Frau in der „Idylle nach einem antiken Vasenbild", weil auch sie Kunst und Leben nicht zu unterscheiden gewuszt hat[2]). Schon als Kind hatte sie einen so starken Anteil an dem Gram, dem Hasz, der Liebeslust der Gestalten, welche der Vater auf seine Töpfe hervorzauberte, dasz ihr war:

als hätte ich im Schlaf
Die stets verborgenen Mysterien durchirrt
Von Lust und Leid, Erkennende mit wachem Aug
Davon, an dieses Sonnenbild zurückgekehrt,
Mir mahnendes Gedenken andern Lebens bleibt
Und eine Fremde, Ausgeschloszne aus mir macht
In dieser nährenden, lebendgen Luft der Welt.

Wie reich das durch die Kunst verschönerte Leben ist, sprechen die Schüler Tizians aus, die sich, obgleich ihnen nicht, wie dem Meister, das Höchste gewährt ist[3]), als begnadete Wesen fühlen. Auf die Stadt zu seinen Füszen zeigend, sagt Desiderio[4]):

Was die Ferne weise dir verhüllt,
Ist ekelhaft und trüb und schal erfüllt
Von Wesen, die die Schönheit nicht erkennen
Und ihre Welt mit unsern Worten nennen ....
Denn unsre Wonne oder unsre Pein
Hat mit der ihren nur das Wort gemein ....
Und liegen wir in tiefem Schlaf befangen,
So gleicht der unsre ihrem Schlafe nicht:
Da schlafen Purpurblüten, goldne Schlangen,
Da schläft ein Berg, in dem Titanen hämmern —
Sie aber schlafen, wie die Austern dämmern[5]).

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 131. Vgl. Vor dem Kruzifix Seite 115, mit Swinburnes Before a Crucifix.
[2]) Ged. und Kl. Dramen, Seite 35. [3]) Seite 55. [4]) Seite 49.
[5]) Vgl. die zweite Hymne an die Nacht, Novalis, Heilborn I, Seite 308; Minor I, Seite 14.

Die Stellung, welche der schaffende Künstler im Leben einnimmt, vergleicht Hofmannsthal mit der des Heizers auf einem Dampfer, der am Abend einen Augenblick auf dem Verdeck erscheint und ohne die Sterne und den Duft der geheimnisvollen Inseln, an denen das Schiff vorüberfährt, nur bemerkt zu haben, wieder im Bauch des Schiffes verschwindet. Das sind die Aufenthalte des Künstlers unter den Menschen, wenn er taumelnd und mit blöden Augen aus dem feurigen Bauch seiner Arbeit hervorkriecht. Wie der Heizer nicht ärmer ist als die Leute droben auf dem Deck, so ist der Künstler nicht ärmer als die das Leben genieszenden Menschen. Sein Schicksal aber ist nirgends als in seiner Arbeit, nur in ihr soll er sich seine Abgründe und Gipfel suchen wollen[1]).

Hofmannsthal teilt diese Ansicht mit den Dichtern der Frühromantik, auch Fr. Schlegels Auffassung war, dasz der Künstler, der nicht sein ganzes Leben preisgebe, ein unnützer Knecht sei[2]).

Zum zweiten Mal spricht Fr. Schlegel dieselbe Meinung auf religiöse Weise aus:

„Jeder Künstler ist Mittler. Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten und Worten und Werken"[3]).

Trotz alledem kann auch der Künstler sich nicht ganz vom Leben losreiszen, auch Hofmannsthal kennt Augenblicke, in welchen er sich danach sehnt:

> Ein namenloses Heimweh weinte lautlos
> In meiner Seele nach dem Leben[4]).

Wie viel inniger ist diese fast geistige Lebenssehnsucht des Künstlers als der Lebenshunger Andreas in „Gestern":

> Ich will mein Leben fühlen, dichten, machen.
> Erst wenn zum Kranz sich jede Blume flicht,
> Wenn jede Lust die rechte Frucht sich bricht,

---

[1]) Prosa II, Seite 174, 175. [2]) Athenäum III, 1, Seite 24.
[3]) Athenäum III, 1, Seite 11, 12.
[4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 5, 6. Das Gedicht Erlebnis erinnert durch die Beschreibung des an der Vaterstadt vorüberfahrenden Seeschiffes an Heines Seegespenst. Nordseebilder, No. 10.

Ein jedes Fühlen mit harmonisch spricht,
Dann ist das Leben Leben, früher nicht.[1])

Zwischen Andreas Worten und der Lebensauffassung des Barons in „Der Abenteurer und die Sängerin" ist nur ein Unterschied des Grades.

Sympathischer als diese Lebensbegierde ist der Lebensdrang des Jünglings in „Der Jüngling und die Spinne"[2]). Ihm ist das Leben der Weg zu der „Heimat", er fühlt sich mit allen Sinnen ins Ungewisse gezogen, und

kann schon spüren
Ein unbegreiflich riesiges Genügen
Im Vorgefühl.

Von gröszerem Wert als dieses noch nicht erprobte Gefühl des Jünglings ist die in dem kleinen Rokoko-Drama „Der weisze Fächer" gestaltete Lebensfreude der Groszmutter, der Frau mit dem kräftigen Sinn für die Wirklichkeit und der unzerstörbaren Lebenskraft, die trotzdem sie soviel Schmerzliches erfahren hat, das Leben immer noch liebt[3]).

Dennoch ist ihr nur ein einfaches — obgleich sehr bewegtes — Menschenschicksal zu teil geworden, die „Abgründe und Tiefen" des Lebens hat sie nicht kennen gelernt; dieses Glück ist auszer dem schaffenden Künstler nur dem Wahnsinnigen und dem Märchenkaiser gewährt.

Der Wahnsinnige fühlt sich Gott[4]).

Ich bin hergeschickt
Zu ordnen, meines ist ein Amt,
Des Namen über alle Namen ist.
Es haben aber die Dichter schon
Und die Erbauer der königlichen Paläste
Etwas geahnt vom Ordnen der Dinge.

Was aber sind Paläste und die Gedichte:
Traumhaftes Abbild des Wirklichen!

[1]) Gestern, Kleine Dramen, I, Seite 16. [2]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 32, 33.
[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 140. [4]) Ged. u. Kl. Dramen, Seite 73, 74.

Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen,
Den wirklichen, begreift ihr dieses Amt?
Mit trunknen Gliedern, ich, im Wirbel mitten
Reisz alles hinter mir, doch alles bleibt
Und alles schwebt, so wie es musz und darf!

Auch der Märchenkaiser glaubt, dasz er über dem Künstler stehe[1]):

Sieh, ein Schicksal zu erfinden,
Ist wohl schön, doch Schicksal sein,
Das ist mehr, aus Wirklichkeit
Träume baun, gerechte Träume,
Und mit ihnen diese Hügel
Und die vielen weiten Länder
Bis hinab ans Meer bevölkern
Und sie vor sich weiden sehn,
Wie der Hirt die stillen Rinder ....

Die unumschränkte Gewalt, welche der Wahnsinnige und der Märchenkaiser als Alleinherrscher im Reich der Phantasie besitzen, eignet dem Wirklichkeitsmenschen nur vorübergehend in der Welt des Traumes. Da verfügt er — wie die Königin des Geisterreichs[2]) — über eine an keine irdischen Gesetze gebundene Schaffenskraft, ihm eignet das Vermögen, nach Belieben zeitlich und örtlich Entferntes ins Dasein zu rufen[3]).

Nicht nur darum hat der Traum für den Menschen die grosze Bedeutung, weil sich während seiner Magie aus dem Unbewuszten aufsteigende Kräfte in ihm regen, sondern hauptsächlich, weil diese ihm zeitweilig eine schöpferische Gewalt und ein Glück verleihen, welche die Schaffenskraft und die Freude des schaffenden Künstlers übersteigen. Das Gefühl, dasz die Schönheit des Traumes dem Menschen das glanz- und duftlose Leben ertragen[4]) hilft, teilt Hofmannsthal mit Heine und mit den Minnesängern. Die

---

[1]) Ged. u. Kl. Dramen, Der Kaiser und die Hexe, Seite 191. Vgl. Der Kaiser von China spricht, Seite 26. Vgl Novalis, Heilborn II, Seite 51; Minor II, Seite 162: „Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler".

[2]) Ged. u. Kl. Dramen, Das Bergwerk zu Falun, Seite 251.

[3]) Ged. u. Kl. Dramen, Ein Traum von groszer Magie, Seite 16, 17, 18.

[4]) Psyche, Bl. f.d. Kunst I, 2, Seite 37, nicht in die Ged. u. Kl. Dramen aufgenommen.

Verherrlichung des Traumes ist der einzige den drie romantischen Strömungen gemeinsame Zug.

Wie d'Annunzio läszt auch Hofmannsthal sich gerne durch fremde Poesie zu einer Dichtung inspirieren.

Betrachtet man diejenigen Dramen Hofmannsthals, deren Stoff nicht frei erfunden ist, so erweisen sie sich in sehr verschiedenem Grade von den Originaldichtungen abhängig. So ist „Die Frau im Fenster" die freie dichterische Gestaltung der in d'Annunzios „Sogno d'un mattino di primavera" erzählten Geschichte der Madonna Dianora; in „Elektra" sind blosz die Personen und die äuzsere Handlung Sophokles' Trauerspiel entnommen; „Ödipus und die Sphinx" beruht auf der Jugendgeschichte des Helden, dem Teil seines Lebens, der vor dem Anfang von Sophokles' Tragödie liegt; dagegen sind „Ödipus", „Alkestis", „Jedermann", „Das gerettete Venedig", „Dame Kobold" in höherem Grade literarisch abhängig.

Es sind im Hinblick auf die moderne Bühne umgearbeitete und in die Sprache des 20. Jahrhunderts umgedichtete Dramen, welche der Dichter durch Hervorheben, Streichen und Ändern dazu geeigneter Stellen unserm modernen Fühlen näher zu bringen gesucht hat. Auch in diesen Umarbeitungen ist Hofmannsthal der Sprachkünstler, als welcher er sich in seinen früheren Werken zeigte.

„Die Frau im Fenster" ist das einzige von Hofmannsthals Renaissancedramen, das nicht eine Verherrlichung der Kunst ist; in diesem Einakter tritt eine andre Seite dieser an Gegensätzen so reichen Zeit in dem Kraftmenschen Messer Braccio[1]) in den Vordergrund.

Seine Frau, Madonna Dianora, die als Kind nichts war als stolz,[2]) die am häufigsten sündigte durch Hoffart[3]), ist durch die Liebe zu einem jungen Edelmann, Palla degli Albizzi, wie umgewandelt, wie verzaubert[4]). Ihre Seele ist erwacht[5]), sie fühlt, wie süsz die Demut ist[6]), sie kennt die Lust zu dienen[7]). Ihre Liebe

[1]) Vgl. das seinem Inneren Seite 19, 21, 22, 36) entsprechende Äuszere, Seite 28. Vgl. zu der Gestalt des Messer Braccio Novalis' Ausspruch: „Das Ideal der Sittlichkeit hat keinen gefährlicheren Nebenbuhler als das Ideal der höchsten Stärke". Heilborn II, 1, Seite 166.

[2]) Seite 16. [3]) Seite 16. [4]) Seite 12. [5]) Seite 13. [6]) Seite 16.

[7]) Vgl. dazu Ged. u. Kl. Dramen, Seite 22, Der Jüngling in der Landschaft; Die Frau ohne Schatten, Seite 23; Prosa I, Seite 126; Ödipus und die Sphinx, Seite 19; Der siebente Ring, Carl August, Seite 28; vgl. Wagners Parzival und d'Annunzios Il Fuoco.

gewährt ihr die Kraft, die Angst vor dem Tode, der ihrer durch die Hand des eifersüchtigen Gatten harrt, zu besiegen; in dieser Hinsicht ist Madonna Dianora Maeterlincks Sélysette verwandt. Der Schauplatz in „Die Frau im Fenster" ist aber nicht, wie der Park mit Turm und Teich in dem letzten Teil der „Hochzeit der Sobeide", Maeterlincks Dramen entnommen, vielmehr erinnert der lombardische Palast mit dem Balkon an das Schlosz der Capuletti in Shakespeares Liebesdrama[1]).

Ist Madonna Dianora die Verkünderin der Liebe, in Elektras Seele lebt blosz der Hasz[2]). Sie könnte mit Baudelaire von sich sagen:

Je suis de mon cœur le vampyre[3]).

Sie haszt nicht mit der Seele der Jungfrau, sondern eifersüchtig wie ein wissendes Weib)[4], sie liebt ihren Hasz, den Sklavinnen wehrt sie das Süsze abzuweiden von ihrer Qual.

Den leidenschaftlichen, unbändigen, grausamen Charakter hat Elektra von der Mutter, die wilde Trunkenheit, mit der sie dieser den Tod prophezeit,[5]) ist Klytämnestras Freude beim vermeintlichen Tode des Orest[6]) vergleichbar. Erst nach der Ermordung des Agamemnon hat sich das Wesen der beiden Frauen zu dieser Heftigkeit zugespitzt, und da Inneres und Äuszeres auch im Leben dasselbe sind, hat sich bei beiden mit der Seele auch der Körper geändert, bei der Mutter als die Folge des von ihr verübten

---

[1]) Theater in Versen, Seite 9.

Die Beschreibung des ersten Tages der Liebe der Madonna Dianora (Seite 26) ist der Erzählung der Aquilina in dem Geretteten Venedig, Seite 209, 210 ähnlich. Beide Stellen tragen das Zeichen des wirklich dichterischen Gebildes: sie sind aus der Vision geboren. Vgl. Hofmannsthal, Prosa I, Seite 49. Vgl. zu Madonna Dianoras Worten: „Fiel ich ins Wasser, mir wär wohl darin — Mit weichen kühlen Armen fing's mich auf", (Seite 13) Novalis' Ausspruch: „Wollust der Wasserberührung", Novalis, Heilborn II, 2, Seite 390; Minor III, Seite 24.

[2]) Für die Frage, ob Elektra pathologisch sei, vgl. Hofmannsthal, Prosa II. Seite 183, 184: „Pathologisch! Fassen wir nun gefälligst die Begriffe weit genug, und es werden die Hölle und der Himmel hineingehen. Es ist in allem, in allem der Keim zu einem Fetisch, zu einem Gott, zu einem allumspannenden Gott. Lassen wir die Treue dem, der aus der Treue einen Gott gemacht hat. Ich sehe auch den, der seinen Gott aus der Treulosigkeit gemacht hat. Alles ist ein Reich und jeder ist der Napoleon in dem seinigen". — Man könnte hinzufügen: das Reich der Elektra ist das Reich des Hasses, der Rache.

[3]) Baudelaire, Les Fleurs du Mal, Calman—Lévy, Seite 241.

[4]) Elektra, 5. Auflage, Seite 78.

[5]) Seite 47. [6]) Seite 48.

Mordes[1]), bei der Tochter als der Ausflusz der sie verzehrenden Gefühle[2]).

Wie Hamlet[3]) leidet Elektra unter dem Bewusztsein, eine Tat vollbringen zu müssen, wozu es ihr an Kraft fehlt. Wie wenig sie zur Rache fähig ist, geht schon daraus hervor, dasz sie zwar das Beil, womit die Mutter getötet werden soll, jahrelang als einen kostbaren Schatz hütet, im entscheidenden Augenblick aber vergiszt, es Orest zu übergeben[4]). In dem Verhältnis zu dem Bruder zeigt Elektra das einzige Weiche, was ihr noch geblieben ist.

Wäre es Orest gelungen, durch Liebe Elektra ihrem Hasz zu entreiszen, wie später Iphigenie ihn durch ihre hoch sittliche Persönlichkeit vom Wahnsinn befreit, so hätte das Drama im Geiste Goethes — Maeterlincks — geendet. Jetzt stürzt sie, als eine aus Baudelaires Dichtung hervorgewachsene Gestalt, tanzend zusammen[5]), durch Orests Rachetat ist ihr Schicksal erfüllt.

Der geheimnisvolle Zug von Opfertieren[6]), der an Elektras Zimmer vorübergeht, erhöht noch die Stimmung des Grauens, die über das ganze Drama ausgegossen ist.

Auf Elektra anwendbar sind folgende Aussprüche St. Georges: „Was die Alten aus ungehauenen Wäldern, unausgebeuteten Feldern entnahmen, müssen wir aus der Tiefe zu gewinnen suchen"[7]).

Und: „Wie nun gar häufig vornehmlich in eben erscheinenden Erzeugnissen das Schildern von Gegenwart und Wirklichkeit diesen gerade so wenig entspricht als losestes Träumen, so rückt andrerseits jede Zeit oder jeder Geist, indem er Ferne und Vergangenheit nach eigner, nach seiner Weise gestaltet, ins Reich des nahen Persönlichen und Heutigen. Wesentlich is die künstlerische Umformung eines Lebens, welches Lebens ist vorerst belanglos"[8]).

Nicht nur in Elektra, auch in, „Ödipus und die Sphinx" hat der Dichter, wie es vor ihm Keats, Swinburne, d'Annunzio getan, einen klassischen Stoff auf moderne Weise behandelt. Während aber „Elektra" eine in hohem Masze künstlerische Umformung der antiken Tragödie ist, in welcher der Dichter das vergiftete Gemüt

---

[1]) Seite 82. [2]) Seite 72.

[3]) Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre, 4. Buch, 13. Kapitel: „Eine grosze Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist".

[4]) Elektra, Seite 85. [5]) Seite 93, 94.

[6]) Seite 24. Vgl. zu Elektra der Türmer VI, 3, Seite 335 ff.

[7]) Bl. f. d. K., Seite 19. [8]) Bl. f. d. K., Seite 15.

der Heldin als eine logische Folge ihrer Herkunft und im Einklang mit ihrem schweren Schicksal darstellt, ist est ihm in „Ödipus und die Sphinx" nicht gelungen, die antike Schicksalstragödie in eine moderne Dichtung der Verinnerlichung umzuwandeln. Der aus Hölderlins Werk entnommene Spruch: „Des Herzens Woge schäumte nicht so schön empor und würde Geist, wenn nicht der alte stumme Fels, das Schicksal ihr entgegenstände"[1]), weist als Motto zu der Dichtung eines Neuromantikers, schon auf ein Zwitterdrama hin. Der Dichter zeigt uns zwar die Heftigkeit des jungen Ödipus[2]) als ein Erbteil seines Vaters[3]), seine königliche Gesinnung[4]) und seine sittliche Reinheit[5]) als Geschenke der Mutter[6]), dasz es aber nur ihm möglich ist, die Sphinx zu besiegen[7]), berührt in der deutschen Dichtung nicht als eine Einheit von Gemüt und Schicksal, sondern als ein Zugeständnis an die antike Tragödie. Die Worte, womit das Rätselwesen den längst Erwarteten begrüszt: „Heil, der die tiefen Träume träumt", sowie Ödipus' Sieg ohne Kampf sind wohl ein erneuter Versuch des Dichters, seine mystische Auffassung von der Gleichheit des Träumens — des Denkens — und des Handelns zu gestalten[8]). Diese Mystik, die in „Der Bergmann zu Falun" aus der Gestalt des Elis hervorzuwachsen scheint, fühlen wir in „Ödipus und die Sphinx" als von dem Dichter hineingetragen. Wie es dem Bergmann einen höheren Glanz verleiht, dasz es nur ihm ermöglicht wird, in das Phantasiereich der Geisterkönigin hinunterzusteigen, so drückt die nur dem jungen Ödipus vom Schicksal gewährte Tat in Hofmannsthals Drama den Helden zu einem Märchenprinzen herunter. Auch die wiederholte Betonung der unbedingten Wahrheit des Traumes wird als absichtlich gefühlt und verstimmt[9]).

In der Umarbeitung von Sophokles „König Ödipus" weicht der Dichter nur wenig von der Originaldichtung ab. Obgleich auch an Ödipus' Innerem, an seinem Fühlen, nichts geändert wurde, ist es dem Leser doch, alsob ihm durch die moderne Sprache der Übersetzung, ihre Gleichnisse und ihr Metrum, die fünffüszigen

---

[1]) Ödipus und die Sphinx, 2. Auflage, Seite 7.
[2]) Seite 23, 25, 32, 41, 53. [3]) Seite 57, vgl. Seite 127, 128. [4]) Seite 45.
[5]) Seite 38, 39, 173. [6]) Seite 94 ff. [7]) Seite 156, 162.
[8]) Seite 157, 163. Vgl. Seite 88, wo sich Denken und Handeln gleichgesetzt werden.
[9]) Seite 17, 21, 30, 31, 33, 41, 52, 71, 75, 84, 116, 157, 165, 167.

Jamben des klassischen deutschen Trauerspiels, ein Zauberring an den Finger geschoben wäre[1]).

Mit Rücksicht auf die moderne Bühne sind Greise an die Stelle des Chores getreten und sind ihre Reden stark gekürzt; weiter sucht Hofmannsthal die dramatische Wirkung des Stückes durch eine kräftigere Handlung zu heben. Dementsprechend nimmt z.B. im Anfang das Volk an dem Gespräch zwischen Ödipus und dem Priester teil[2]) und wird die lange Rede des Königs vom Volke unterbrochen[3]). Am Schlusz macht es für unser Gefühl gröszeren Eindruck, dasz die Worte der Ergebung in den Willen der Götter nicht, wie bei Sophokles, dem Chor, sondern Ödipus selbst in den Mund gelegt werden.

Die dritte Dichtung Hofmannsthals, auf welche die aus den „Blätter für die Kunst" angeführten Worte anwendbar sind, ist die Umarbeitung von Euripides' „Alkestis". Der wesentliche Unterschied zwischen dem griechischen und dem deutschen Drama liegt nicht in den kleinen Abweichungen und Kürzungen der späteren Dichtung, sondern in der Stelle, wo Admet den Schmerz über den Tod seiner Frau beherrscht und Herakles bittet, in seinem Hause zu übernachten[4]). Hofmannsthal verleiht dem König von Pherä in diesem Augenblick die Lebensauffassung des Ästheten, die heitere Kultur des Menschen, dessen Anstand ihm gebietet, der Schwere der Welt entgegenzulächeln[5]), die geistige Überlegenheit desjenigen, der Schwerem den Ausdruck der Leichtigkeit und des Scherzes zu geben weisz[6]). Der Dichter betrachtet dieses Spielen mit dem Schicksal als eine geistige Errungenschaft der neuen Romantik im Gegensatz zu der alten[7]). Diejenige Poetisierung des Lebens, welche Novalis herbeisehnte, ist sie nicht. Aber da die neue Kultur, dazu als eine Einheit von Schönheit und Sittlichheit[8]), das Leben in Poesie einhüllt, ist auch sie aus dem Geiste Novalis' geboren.

Auch die Neigung, sich in vergangenen Zeiten zu spiegeln, eine Eigenschaft sowohl des jungen George wie des österreichischen

---

[1]) Vgl. Hofmannsthal, Prosa II, Seite 108.
[2]) Ödipus, Seite 9 ff. [3]) Seite 20 ff.
[4]) Alkestis, 1911, Seite 23 ff.
[5]) Prosa II, Seite 80, das Buch von Peter Altenberg.
[6]) Prosa I, Ein Brief, Seite 55.
[7]) Prosa II, Seite 81, Das Buch von Peter Altenberg.
[8]) Vgl. Prosa I, Seite 55, Alkestis, Seite 25.

Dichters, ist wie des Letzteren Vorliebe für das Märchen[1]) gleichfalls ein altromantischer Zug. Als ein Märchen will Hofmannsthal auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl angesehen haben[2]). „Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Weise, dasz er die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten liesz, jeder die ihr gemäszen Reden in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte[3]). Diesem folgte ein Niederländer[4]), dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder der griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten. Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach. Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige und allgemein gültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen"[2]).

So ist die Erneuerung des „Spiel vom Sterben des reichen Mannes" die einzige Dichtung, in welcher ein Neuromantiker es versucht, mit seiner Poesie ins Herz des Volks zu dringen. Auch in diesem Bestreben berührt sich Hofmannsthal mit Dichtern der Frühromantik; als Mittel, das Leben des Volkes zu poetisieren, liesze sich sein Mysterienspiel mit Novalis' „Geistliche Lieder", mit Achim von Arnims und Brentanos Liedersammlung „Des Knaben Wunderhorn" und mit der von den Brüdern Grimm herausgegebenen Märchensammlung vergleichen.

Es erübrigt noch, als letzte von Hofmannsthals auf fremdem Stoff beruhenden Dichtungen[5]) „Das Gerettete Venedig" zu be-

[1]) Vgl. Der Kaiser und die Hexe, Der Bergmann zu Falun, Die Frau ohne Schatten.

[2]) Vorwort zu Jedermann vgl. dazu das Vorwort zu Hofmannsthals 1922 erschienenem Mysterienspiel „Das Salzburger grosze Welttheater": „Dasz es ein geistliches Schauspiel von Calderon gibt, mit Namen „Das grosze Welttheater" weisz alle Welt. Von diesem ist hier die das Ganze tragende Metapher entlehnt: dasz die Welt ein Schaugerüst aufbaut, worauf die Menschen in ihren von Gott ihnen zugeteilten Rollen das Spiel des Lebens aufführen; ferner der Titel dieses Spiels und die Namen der sechs Gestalten, durch welche die Menschheit vorgestellt wird — sonst nichts. Diese Bestandteile aber eignen nicht dem groszen katholischen Dichter als seine Erfindung, sondern gehören zu dem Schatz von Mythen und Allegorien, die das Mittelalter ausgeformt und den späteren Jahrhunderten übermacht hat".

[3]) Every one. [4]) Elckerlijc.

[5]) Dame Kobold weicht nur durch kleine, für die Bühne notwendige Änderungen von Calderons Lustspiel ab.

sprechen, die Umarbeitung von Otways „Venice Preserved, a Plot discovered." Die zweite Hälfte des Titels hat Hofmannsthal weggelassen, weil in dem deutschen Drama die Entdeckung der Verschwörung nicht die Hauptsache ist, die Handlung nicht unaufhaltsam auf dieses Ziel hinschreitet. Als Drama steht Hofmannsthals Dichtung denn auch hinter Otways Werk zurück, es fehlt ihr die dramatische Geschlossenheit des Originals. Als Schaustück dagegen weist das deutsche Drama einige von Hofmannsthal hinzugedichtete, auf der Bühne sehr wirksame Szenen auf. Es sind die Pfändungsszene im 1.[1]) und die Balkonszene im 2. Aufzug[2]), weiter im 4. Aufzug die Szene, wo der Haushofmeister des Senators Priuli beim Tischdecken den Bedienten Verhaltungsmaszregeln erteilt[3]), und die darauf folgende, wo der Senator im Spiegel seine Tochter auf den Knien herankommen sieht und seine verstorbene Frau zu erblicken glaubt[4]). Die weisze Schönheit der Aquilina wird durch die ihr zugesellte Mulattin gehoben[5]).

Nicht nur als Schaustück, auch als Dichtung läszt „Das Gerettete Venedig" das englische Drama hinter sich zurück. Lebhafter als bei Otway, fühlen wir uns in das Venedig des Jahres 1618 versetzt, wir nehmen Anteil an der Verschwörung der durch tiefen Hasz gegen die Senatoren verbündeten Eidgenossen[6]), wir erleben die Gewalttaten der Herrscher[7]), wir sehen den überall in der Stadt lauernden Verrat[8]) und blicken in die sittliche Verderbnis der Senatoren und der höheren Stände[9]).

Auch durch die schärfere psychologische Ausarbeitung der Charaktere tritt uns das deutsche Werk näher[10]), namentlich Jaffier gewinnt in Hofmannsthals Dichtung erst rechtes Leben. Hofmannsthal übernimmt Otways Charakteristik des Schwächlings, der weisz, dasz er nicht im Stande ist, einem schweren Schicksal Trotz zu bieten.

---

[1]) Das Gerettete Venedig, zweite Auflage, Seite 9 ff.
[2]) Seite 124 ff. [3]) Seite 183 ff. [4]) Seite 195.
[5]) Seite 195, u. a. Auch in Cristinas Heimreise erscheint ein Farbiger auf der Bühne. Vgl. Baudelaires Vorliebe für Farbige.
[6]) Bei Hofmannsthal findet im 2. Aufzug zweimal eine Versammlung der Eidgenossen statt; namentlich Bernardo Capello tritt als Fanatiker des Hasses hervor. Bei Otway wird nur einmal eine Versammlung abgehalten, und sind die Verschworenen viel weniger scharf charakterisiert.
[7]) Seite 42, 43, 46. [8]) Seite 157, 158. [9]) Seite 99 ff., 192 ff., 37, 38, 39.
[10]) Vgl. die schärfere Charakteristik der Verschworenen und der Belvidera.

Otways Worte:

Ah, rather why
Didst thou not form me fordid as my fate,
Base-minded, dull und fit to carry Burdens,
Why have I sense to know the curse that's on me?
Is this just Dealing, Nature?

lauten bei Hofmannsthal:

Warum, du Himmel,
Hast du mich so geschaffen, wie ich bin!
Wozu denn Zartheit mir! Gefühl! Geschmack!
Wozu aus feinem Stoff den Prügelknaben
Des Schicksals? Warum keinen Klotz aus mir,
Mit eines Lastträgers Gehirn und Nerven,
Der Wucht zu trotzen, die du auf mir lädst![1])

Bei beiden Dichtern ist Jaffier, der Schwiegersohn des Senators Priuli, ein liebenswürdiger Gatte[2]), bei Hofmannsthal wird Jaffier uns auch durch das Verhältnis zu Pierre, als Freund sympathisch.
Pierre gesteht ihm:

Was ich Bess'res, Schön'res
Da drinnen hab', daran bist an dem Meisten
Du Schuld. Du. Du. Es kam so, dasz du mir
Das Gröszte, Meiste einmal bist geworden,
In diesen Jahren damals[3]).

Pierre nimmt seinen Freund in den Bund der Verschworenen auf, erläszt ihm aber den Eid[4]). Jaffier weidet sich in diesem entscheidenden Augenblick im Geiste nicht an dem Bild wie

Auf seines Hauses blut'ger Schwelle
Der alte Priuli mit offner Kehle
Daliegen wird,

[1]) Das Gerettete Venedig, Seite 21.
[2]) Bei Otway ist das Liebesgespräch am Schlusz des ersten Aufzugs bedeutungsvoller als bei Hofmannsthal, in der deutschen Umarbeitung ist diese Szene durch das Gespräch nach der Pfändung bereits zum Teil vorweggenommen.
[3]) Seite 44, 45.
[4]) Seite 52. Bei Otway schwört Jaffier Rache. „By Sea and Air, by Earth, by Heavn and Hell".

sondern er fragt:

Mein Bruder Pierre,
Was aber wird aus uns, wenn es gelingt?[1])

Jaffier kennt noch andre Gefühle als die des Hasses und der Rache; zum groszen Verbrecher fehlt ihm das nur von Einer Empfindung volle Herz; schon jetzt ahnen wir, dasz der jetzige liebenswürdige Schwächling[2]) zum künftigen Verräter werden musz.

Seinem leicht bestimmbaren Charakter gemäsz ist Jaffier ganz dem Einflusz seiner Frau hingegeben, als sich in ihr, der Senatorentochter, in dem Augenblick, da ihr deutlich wird, dasz ihr Mann die Stadt „verraten" will, das Blut ihrer Väter zu regen anfängt, und sie ihm sein künftiges Schicksal ausmalt[3]).

„Mit einer gräszlichen Veränderung" spricht er zu ihr:

Weiszt du das auch?
Dasz sie die Stärkern sind? Ich weisz es immer,
In einem fort hab ich's im Leib, ich spiele
Und spiele immer höher, heute Nacht
Hab ich dich eingesetzt, dann meinen Kopf —
Und hab in einem fort gewuszt, dasz ich
Verlieren musz[4]).

Den Gatten zu retten und die Stadt zu „befreien" geht Belvidera zu ihrem Vater, frohlockend, dasz sie ihm in ihrem Gatten den „Erretter" der Stadt zuführen kann, sie stürzt aber ohnmächtig zusammen, als sie hört, welcher Lohn in Venedig auf eine Tat wie die Jaffiers steht[5]).

Im fünften Aufzug zeigt Hofmannsthal uns den Verräter in seiner ganzen Erbärmlichkeit; bei Otway besitzt er noch den sittlichen Mut, Pierre und sich zu erschieszen, im deutschen Drama wird er heimlich und geräuschlos im Kanal ertränkt.

In dem imaginären Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Gurgwall „Über Charaktere im Roman und im Drama" kommt folgende Stelle vor[6]):

[1]) Seite 53. [2]) Vgl. Seite 26, 37 ff. [3]) Seite 175. [4]) Seite 175.
[5]) Seite 203, 204 [6]) Prosa II, Seite 168.

Balzac: Kennen Sie „Das gerettete Venedig" von Otway?
Hammer: Ich glaube es in Weimar gesehen zu haben.
Balzac: Mein Vautrin hält es für das schönste aller Theaterstücke. Ich gebe viel auf das Urteil eines solchen Menschen.

Hofmannsthal zeigt durch seine Umarbeitung, dasz er die Ansicht Vautrins nicht teilt. Er bildete Otways Drama zu einer mehr lyrischen Dichtung um, er vertiefte die Charaktere, er gab durch besonders auf das Auge wirkende Szenen eine Synthese der Wortkunst und der bildenden Künste, er zeigte sich als der formvollendete Sprachkünstler seiner Jugendwerke. Auch in der Prosa der Komödie „Cristinas Heimreise" und des nach dem Kriege in den Kreisen der Wiener Aristokratie spielenden Lustspiels „Der Schwierige" zeigt er seine schöne Sprachbeherrschung.

Vergleicht man aber Hofmannsthals spätere Poesie mit seinen früheren Dichtungen, so macht sich dennoch ein Unterschied geltend. In der Poesie seiner Jugend ist der Dichter der nur vom Genieszen und Nachschaffen der Schönheit lebende Neuromantiker[1]), seine Gefühle und Gedanken richten sich an erster Stelle auf die Äuszerung der höchsten Vollendung des menschlichen Geistes, auf die Kunst; in den Gestalten seiner Phantasie zeigt sich entweder ein Gefühl des Glücks, dasz sie Künstler, Ausnahmemenschen sind oder die Wehmut darüber, dasz die Wirklichkeit so wenig der unendlich schöneren Welt in ihrem Innern entspricht. Dem jungen Dichter gewährt die Schönheit die mystische Berührung mit der Ewigkeit.

Der ältere Dichter zeigt sich zwar noch in der Formvollendung seiner Poesie als der durch romanische Kultur erzogene Künstler, er ist aber der strengen inneren Zucht[2]) seiner Jugend nicht treu geblieben.

Selbstverständlich ist der Schmerz eines Claudio oder Tizianello verwunden, und schweigt die Sehnsucht der Frau in der „Idylle". Dem älteren Dichter geht es aber nicht, wie dem Kaufmann in „Die Hochzeit der Sobeide"[3]):

Der Glanz, der auf den bunten Städten lag,
Der blaue Duft der Ferne, das ist weg.

[1]) Prosa II, Seite 90. [2]) Prosa II, Seite 90.
[3]) Theater in Versen, Seite 52.

Ich fänd' es nicht, wenn ich auch suchen ginge.
Allein im Innern, wenn ich rufe, konmt's,
Ergreift die Seele.

Hofmannsthals spätere Poesie ist nicht die dichterische Gestaltung der seelischen Ergriffenheit des reifen Mannes.

Entweder enthält sie, wie z. B. „Ödipus und die Sphinx", und manches in „Die Frau ohne Schatten", die blässere Wiederholung der Jugendgefühle, oder sie sinkt herunter zu einer Dichtung, die zwar formenschön, aber inhaltlich kaum als die Fortsetzung der genialen Anfänge des jungen Neuromantikers betrachtet werden kann. Der Abenteurer lebt als Florindo weiter, die Frau aber, die glücklich wurde durch seine Liebe, findet in ihrer Verlassenheit nicht eine über das Liebesglück hinausgehende Seligkeit in der Kunst. Die Sängerin ist zum Bauernmädchen geworden[1]).

Noch einmal aber glaubt man die Stimme des jungen Dichters zu hören in den Worten, die Hofmannsthal 1921 als Einleitung zu einer Auswahl aus deutschen Erzählern schrieb[2]).

„In diesen Geschichten ist ein unmeszbarer Reichtum geistiger und gemütlicher Beziehungen darin gegeben, wie die Figuren zu einander stehen; die Liebe ist überall drinnen, aber nicht allein die des Mannes zum Weibe, des Jünglings zur Jungfrau, sondern auch des Freundes zum Freund, des Kindes zu den Eltern, des Menschen zu Gott, auch des Einsamen zu einer Blume, zu einer Pflanze, zu einem Tier, zu seiner Geige, zur Landschaft: es ist eine verteilte Liebe, das ist die deutsche Liebe. Nirgends in diesen vielen Geschichten ist es die wilde, ausschlieszende Besessenheit von Mann und Weib, nie das völlig dunkle, erdgebundne Trach-

[1]) Cristinas Heimreise.

[2]) Deutsche Erzähler, Drei Bände, Inselverlag 1921.

Der erste Band enthält: Goethe, Novelle, Seite 1; H.v. Kleist, Das Erdbeben in Chili, Seite 33; F. Hebbel, Aus meiner Jugend, Seite 57; G. Keller, Spiegel, das Kätzchen, Seite 101; J. Paul, Leben des vergnügten Schulmeisterleins M. Wuz in Auerbach, Seite 153; E. Mörike, Mozart auf der Reise nach Prag, Seite 209; J. v. Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts, Seite 293.

Der zweite Band enthält: G. Büchner, Lenz, Seite 5; L. Achim von Arnim, Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau, Seite 41; Annette Freiin von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche, Seite 73; Fr. von Schiller, Der Geisterseher, Seite 139; Jeremias Gotthelf, Barthli der Korber, Seite 297; Friedrich de la Motte Fouqué, Undine, Seite 391.

Der dritte Band enthält: L. Tieck, Der blonde Eckbert, Seite 5; C. Brentano, Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl, Seite 33; Charles Sealsfield, Die Erzählung des Obersten Morse, Seite 81; Franz Grillparzer, Der arme Spielmann, Seite 197; E. T. A. Hoffmann, Der Elementargeist, Seite 257; W. Hauff, Das kalte Herz, Seite 319; A. Stifter, Der Hagestolz, Seite 379.

ten, das in den Geschichten der Romanen so mächtig und unheimlich hervortritt. Würde man französische Erzähler zusammenstellen, so ergäbe sich, dasz es innerlich ein älteres Volk ist, alles ist scharf begrenzt, diesseitig, hier in den deutschen Erzählern ist über alles Wirkliche hinaus ein beständiges Einatmen des Jenseitigen, Verborgenen. Das Wunderhafte der Märchen ist nirgends ganz abgestreift."

Ist es nicht, als charakterisierte Hofmannsthal mit diesen Sätzen dasjenige, was der Poesie der Frühromantik und seiner Jugenddichtung gemeinsam ist, und was einen Teil auch ihres Ewigkeitswertes bildet?

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER LITERATUR

Aarestrup, E., Digte i Udvalg, København 1909.

Ancona, A. d' e Bacci, O., Manuale della Letteratura Italiana, Firenze 1916.

Andersen, H. C., Eventyr og Historier, København 1905; Kjendte og glemte Digte, København 1867.

Andrian, L., Das Fest der Jugend, Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte, Berlin 1919.

Annunzio, G. d', Poesie I, Milano 1895; Poesie II, Milano 1896; Le Elegie Romane, Milano 1911; Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi, Milano 1903; Il Piacere, Milano 56.° migliaio; L' Innocente, Milano 25.° migliaio; Trionfo della Morte, Milano 24.° migliaio; Le Vergini delle Rocce, Milano 22.° migliaio; Il Fuoco, Milano 2.° migliaio; La Città morte, Milano, 15.° migliaio; Sogno d'un Mattino di Primavera, Milano 7.° migliaio; Sogno d'un Tramonto d'Autunno, Milano 8.° migliaio; La Gioconda, Milano 22.° migliaio; La Nave, Milano 3.° migliaio; Fedra, Milano 11.° migliaio; Il Martirio di San Sebastiano, Milano 1911.

Athenäum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel, Berlin 1798—1800.

Athenäum, neu herausgegeben von Fr. Baader, das Museum, Band IV, Berlin.

Baudelaire, Ch., Les Fleurs du Mal, Paris, Calman-Lévy; Les Fleurs du Mal et autres Poèmes, Paris, La Renaissance du Livre.

Beers, H. A., A History of English Romanticism in the 18th Century, New York 1899; A History of English Romanticism in the 19th Century, New York 1910.

Bever. A. van et Léautaud, P., Poètes d'aujourd'hui, Paris 1919.

Bierens de Haan, J. D., Dante's mystische Reis, Amsterdam 1914.

Bing, J., Novalis, eine biographische Charakteristik, Hamburg und Leipzig 1893.

Blätter für die Kunst, Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898, Berlin 1899.

Blicher, S. S., Noveller og Skitser, København 1905.

Bouchaud, P. de, Les Poésies de Michel-Ange Buonarotti et de Vittoria Colonna, Paris 1911.

Bourget, P., Essais de Psychologie contemporaine, Paris 1885, 1886; Le Disciple, Paris 1889.

Boutens, P. C., Carmina, Amsterdam 1920.

Bødtcher, L., Digte, ældre og nyere, København 1878.

Brandes, G., Der Naturalismus in England, Leipzig 1. Auflage; Die Reaktion in Frankreich, Leipzig 1898; Menschen und Werke, Frankfurt am Main 1894.

Brunetière, F., L'évolution de la Poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle, Paris 1894.

Busse, C., Novalis' Lyrik, Oppeln 1898.

Carducci, G., Antologia Carducciana, Bologna 1920.

The Cambridge History of English Literature, Volume XI, Cambridge 1914.

Chateaubriand, F. R. de, Atala, Paris, édition Flammarion; René, Paris, édition Flammarion.

Chaucer, G., The Student's Chaucer, Oxford. 1897.

Christensen, G., J. P. Jacobsen, København 1910.

Clerget, F., Villiers de l'Isle-Adam, Paris 1913.

Coleridge, S. T., Poetical Works, London 1889.

Coster, D., Uren met Novalis, Baarn1915.

Coellen, L., Neuromantik, Jena 1906.

Dante Alighieri, Tutte le Opere di Dante Alighieri, Oxfort 1897.

Deyssel, L. van, Verzamelde Opstellen, Amsterdam 1899.

Dilthey, W., Das Erlebnis und die Dichtung, Leipzig und Berlin 1922.

Dornis, J., La sensibilité dans la Poésie contemporaine, Paris 1909.

Dowson, E., Poems, London and New York 1919.

Dupré, H., Un Italien d'Angleterre. Le poète-peintre D. G. Rossetti, Paris 1921.

Eeden, Fr. van, Studies, Eerste Reeks, Amsterdam 1897; De kleine Johannes, 's-Gravenhage 1900; Ellen, Een Lied van de Smart, Amsterdam 1906; Het Lied van Schijn en Wezen, Amsterdam 1895; Van de Passielooze Lelie, Amsterdam 1901.

Elsevier, Geïllustreerd Maandschrift, Amsterdam.

Englische Studien, Organ für englische Philologie, Leipzig.

English Studies, Amsterdam.

Feber, L. J. M., Frederik van Eeden's Ontwikkelingsgang, 's-Hertogenbosch 1922.

Fränkel, F., Meisterbriefe aus der Frühzeit der Romantik, Berlin 1907.

Gautier, Th., Histoire du Romantisme, Paris 1911.

George, S., Deutsche Dichtung, herausgegeben und eingeleitet von S. George und K. Wolfskehl: Jean Paul, Berlin 1910; Goethe, Berlin 1910; Das Jahrhundert Goethes, Berlin 1910; Zeitgenössische Dichter, übertragen von —, Berlin 1913; Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal, Berlin 1920; Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten, Berlin 1921; Das Jahr der Seele, Berlin 1921; Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod, mit einem Vorspiel, Berlin 1921; Der siebente Ring, Berlin 1920; Der Stern des Bundes, Berlin 1920.

The Germ, Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art, Being a facsimile reprint of the literary organ of the Pre-Raphaelite Brotherhood, published in 1850, London 1901.

Gloege, G., Novalis' „Heinrich von Ofterdingen" als Ausdruck seiner Persönlichkeit. Eine ästhetisch-psychologische Stiluntersuchung, Leipzig 1911.

Gorter, H., Mei, Amsterdam 1916; Verzen, Amsterdam 1916.

Goethe, J. W. von, Leiden des jungen Werther's; Wilhelm Meisters Lehrjahre; Faust.

Groot Nederland, Amsterdam.

Gschwind, H., Die ethischen Neuerungen der Frühromantik, Bern 1903.

Gundolf, Fr., George, Berlin 1921; Aufsätze über S. George und die jüngste dichterische Bewegung von A. Verwey und L. van Deyssel, übertragen von — Berlin 1905.

Hamel, A. G. van, Het letterkundig Leven van Frankrijk. Studiën en Schetsen, Amsterdam 1898—1907.

Hauch, C., Lyriske Digte og Romancer, København 1862; Søstrene paa Kinnekullen, København 1917.

Hauvette, H., La Littérature italienne, Paris 1921.

Havenstein, E., Friedrich von Hardenbergs ästhetische Anschauungen, Berlin 1909.

Haym, R., Die romantische Schule, Berlin 1870.

Heiberg, J. L., Syvsoverdag, København 1911; De Nygifte, København 1891.

Heilborn, E., Novalis der Romantiker, Berlin 1901.

Heine, H., herausgegeben von Elster, Leipzig und Wien 1890.

Herford, C. M., The Age of Wordsworth, London 1911.

Hertz, M., Kong René's Datter, København 1914.

Hofmannsthal, H. von, Die Gedichte und kleinen Dramen, Leipzig 1922; Kleine Dramen, Leipzig 1909; Theater in Versen, Berlin 1905; Elektra, Berlin 1904; Ödipus und die Sphinx, Berlin 1906; König Ödipus, Tragödie von Sophokles, übersetzt und für die neuere Bühne eingerichtet, Berlin 1920; Cristinas Heimreise, Berlin 1910; Der Rosenkavalier, Berlin 1911; Jedermann, Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes erneuert, Berlin 1921; Die Frau ohne Schatten, Berlin 1910; Das Märchen der 672. Nacht und andre Erzählungen, Wien und Leipzig 1905; Die prosaischen Schriften, Berlin 1920; Das Gerettete Venedig, nach dem Stoffe eines alten Trauerspiels von Th. Otway, Berlin 1905; Dame Kobold, Lustspiel von Calderon, freie Übersetzung für die neuere Bühne, Berlin 1920; Deutsche Erzähler, ausgewählt von — Leipzig 1921; Der Schwierige, Berlin 1922; Das Salzburger grosze Welttheater, Leipzig 1922.

Huebner, F. M., Europas neue Kunst und Dichtung, Berlin 1920.

Huizinga, J., Herfsttij der Middeleeuwen, Haarlem 1921.

Huret, J., Enquêtesur l'évolutionlittéraire, Paris 1891.

Ingemann, B. S., Reinald Underbarnet, København, 1893.
Jakobsen, J. P., Samlede Skrifter, København og Christiania 1918.
Joël, K., Nietzsche und die Romantik, Jena 1905.
Jörgensen, J., Geschichte der dänischen Literatur, Kempten und München 1908.
Yeats, W. B., Ideas of Good and Evil, London and Dublin 1907.
Kassner, R., Englische Dichter, Leipzig 1920.
Keats, J., The complete Works of .... edited by Buxton Forman, London 1901.
Kellner, L., Die englische Literatur im Zeitalter der Königin Victoria, Leipzig 1909.
Kloos, W., Veertien jaar Litteratuurgeschiedenis, Amsterdam 1904; Verzen I, Amsterdam 1902; Verzen II, Amsterdam 1902.
Leconte de Lisle, Ch. M., Poèmes barbares, Paris.
Lemaître, J., Les Contemporains, Paris 1886—1918.
Leopardi, G., Canti, Biblioteca di Classici Italiani annotati, Vallardi, Milano 1912.
Leyen, Fr. von der, Deutsche Dichtung in neuer Zeit, Jena 1922.
Lukacs, G. von, Die Seele und die Formen, Berlin 1911.
Maeterlinck, M., Le Trésor des Humbles, Paris 1920; Théâtre, Paris 1918.
Mallarmé, S., Poésies, Paris 1917.
Michel Angelo Buonarotti, Le Rime, Collezione Universale, Milano 1921.
Des Minnesangs Frühling, herausgegeben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Leipzig 1888.
Minnesinger, gesammelt von F. H. von der Hagen, Leipzig 1838.
Morris, W., The Defence of Guenevere, the Life and Death of Jason and other Poems, Oxford 1919.
Musset, A. de, Œuvres complètes, Paris, La Renaissance du Livre.
Mijers, F. W. H., Essays, Modern. London 1908.
Neophilologus, Groningen en den Haag.
Novalis, Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn, Berlin 1901. Schriften, herausgegeben von J. Minor, Jena 1907.
Olrik, A., Nordisches Geistesleben in heinischer und frühchristlicher Zeit, Heidelberg 1908.
Otway, Th., Venice Preserved or a Plot Discovered, London 1682.
Oehlenschläger, A., Poetiske Skrifter i Udvalg, København 1896; Udvalgte Digtninger, København 1905.
Paludan—Müller, F., Ungdomskrifter, København 1854; Adam Homo, København 1899; Udvalgte fortællende Digtninger, København 1911.
Pater, W., Appreciations with an Essay on Stile, London 1920.
Il nuovo Patto, Roma.
Pellissier, G., Le Mouvement littéraire contemporain, Paris 1915.
Perk, J., Gedichten, Amsterdam 1901.
Petrarca, F., Le Rime, Classici Italiani, Fernando Martini, Milano; Lettere delle Cose familiari, Firenze 1892.
Prinsen, J. J. Lzn., Handboek tot de Nederlandsche letterkundige Geschiedenis, 's-Gravenhage 1916.
Raynaud, E., La Mêlée symboliste, Paris 1918.
Retté, A., Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs, Paris 1903.
Rimbaud, A., Œuvres, Paris, Mercure de France.
Roland Holst—van der Schalk, H., Sonnetten en Verzen in Terzinen, Rotterdam 1913; De Vrouw in het Woud, Rotterdam 1917; De Nieuwe Geboort, Rotterdam 1918.
Rossetti, D. G., The Works of — edited by W. B. Rossetti, London 1911.
Schack von Staffeldt, A. W., Digte og Sange i Udvalg, København 1902.
Schmidt, E., Richardson, Rousseau und Goethe, Jena 1875.
Schubart, A., Novalis' Leben, Dichten und Denken, Gütersloh 1887.
Scott, W., Poems and Plays, Every man's Library, London and New York.
Shelley, P. B., The Works of — London, Frederick Warne.
Simon, H., Der magische Idealismus, Heidelberg 1906.
Singer, S., Arabische und europäische Poesie im Mittelalter. Abhandlungen der preuszischen Akademie der Wissenschaften, Einzelausgabe, Berlin 1918.
Souriau, M., La Préface de Cromwell, Paris 1897.
Spenlé, E., Novalis, Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne, Paris 1903.
Spurgeon, C. F. E., Mysticism in English Literature, Cambridge 1922.

Sulzer—Gebing, E., Hugo von Hofmannsthal, eine literarische Studie, Leipzig 1905.

Swinburne, A. Ch., Poems and Ballads, first Series, London 1917; Poems and Ballads, second and third Series, London 1917; Songs before Sunrise, London 1917; Atalanta in Calydon and Erechtheus, London 1917.

Targioni Tozzetti, O., Antologia della Poesia Italiana, Livorno 1920.

Der Türmer, Stuttgart.

Vedel, V., Studier over Guldalderen i dansk Digtning, København 1890.

Verhaeren, E., Choix de Poèmes, Paris 1917.

Verlaine, P., Œuvres complètes, Paris 1920, 1921.

Vers et Prose, Paris.

Verwey, A., Verzamelde Gedichten, Amsterdam 1901; Inleiding tot de nieuwe Nederlandsche Letterkunde, Amsterdam 1905; Poëzie in Europa, Vertaalde Gedichten, Amsterdam 1920.

Vigny, A. de, Œuvres complètes, Paris, édition Delagrave.

Villiers de l'Isle—Adam, P. A. M., Axel, Paris, Collection Gallia.

Vooys, C. G. N. De, Historische Schets van de Nederlandsche Letterkunde, Groningen en den Haag, 1921.

Voszler, K., Die göttliche Komödie, Heidelberg 1907—1910.

Wackenroder, W. H., Werke und Briefe, Jena 1910.

Walzel, O., Deutsche Romantik, Leipzig und Berlin 1918; Leben, Erleben und Dichten. Ein Versuch, Leipzig 1912; Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917.

Wechssler, E., Das Kulturproblem des Minnesangs, Halle a. d. S. 1909.

Winther, Chr., Sang og Sagn, København 1866; Hjortens Flugt, København 1921.

Wordsworth, W., The complete Works of —, London 1909.

REGISTER

Aarestrup, E., 98, 101, 103, 105.
Achim von Arnim, L., 184, 189.
Adama van Scheltema, C. S., 128.
Aleardi, A., 76.
Alfieri, V., 71.
Andersen, H. C., 96, 97.
Andrian, L., 129, 140, 144.
Angelus Silesius, 5.
Annunzio, G. d', 76—89, 106, 134, 143, 155, 162, 179, 181.
Ariosto, L., 1, 70.
Athenäum, 7, 8, 9, 10, 11, 33, 59, 96, 155, 176.

Baggesen, J., 90, 93.
Baudelaire, Ch., 41, 42, 48, 51—56, 57, 60, 79, 80, 85, 86, 88, 103, 109, 134, 137, 143, 150, 180, 181, 185.
Beets, N., 112.
Berchet, G., 71.
Bertken, Zuster, 111.
Bilderdijk, W., 111, 112.
Blake, W., 157, 168, 169.
Blicher, S. S., 107.
Boccaccio, G., 29, 70.
Bogaers, A., 111.
Bojardo, M. M., 1, 70.
Bosboom-Toussaint, A. L. G., 112.
Boutens, P. C., 128, 129.
Böcklin, A., 131, 156.
Bødtcher, L. A., 100, 101, 104.
Böhme, J., 5, 19.
Brentano, C., 133, 184, 189.
Busken Huet, C., 112.
Büchner, G., 189.
Bürger, G. A., 7, 30, 33, 39, 71.
Byron, G. G., 33, 48, 86, 112.

Calderon de la Barca, P., 1, 179, 184.
Carducci, G., 76.
Caterina de Siena, 69, 85.
Cervantes, M. de, 1, 9.
Chamisso, A. von, 40.
Chateaubriand, F. R. de, 30, 47, 48, 50, 51.
Chaucer, G., 29.
Clercq, W. de, 111.
Coleridge, S. T., 30, 32, 33, 34, 36, 39, 40, 56.
Constant, B., 48.
Costa, I. da, 111.
Cowper, W., 30.

Dante Alighieri, 5, 9, 29, 33, 37, 38, 49, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 103, 114, 126, 134, 157.
Debussy, C., 58.
Desbordes—Valmore, M., 50.
Deyssel, L. van, 128.
Dostojewski, F., 85.
Drost, A. 111.
Droste Hülshoff, A. von, 189.
Dowson, E., 42—47, 63, 134.

Eckhart, Meister, 5.
Eeden, Fr. van, 116, 121, 123—126.
Eichendorff, J. von, 102, 133, 189.
Emants, M., 113.
Euripides, 179, 183.
Ewald, J., 90.

Feith, R., 111.
Fichte, J. G., 19, 22.
Ficino, M., 70.
Fort, P., 63.
Foscolo, U., 71.
Franciscus von Assisi, 34, 66, 166.
Frühromantik, 1—29, 34, 35, 56, 58, 59, 77, 91, 93, 94, 95, 96, 104, 106, 130, 131, 133, 140, 143, 145, 148, 155, 157, 161, 176, 184, 190.

George, S., 33, 41, 42, 63, 120, 130—141, 142, 143, 144, 156, 162, 179, 181, 183.
Gerardy, P., 136.
Ghil, R., 58.
Goethe, J. W. von, 6, 7, 9, 12, 23, 33, 40, 48, 68, 71, 90, 91, 103, 133, 155, 170, 181, 189.
Gorter, H., 121, 122, 123.

Gotthelf, J., 189.
Gray, Th., 30, 71.
Grillparzer, F., 189.
Grimm, J. und W., 184.
Grundtvig, N. F. S., 96, 102.
Guérin, Ch., 50.
Guido Guinizelli, 65, 66.
Guittone d'Arezzo, 65.

Hadewych, 5, 111.
Hartmann von Aue, 39.
Hauch, C., 97, 99, 102, 104, 107.
Hauff, W., 189.
Hebbel, F., 133, 189.
Heiberg, J. L., 45, 99, 100, 102, 104, 107.
Heine, H., 17, 18, 73, 84, 98, 133, 134, 176, 178.
Heinrich von Morungen, 4, 5, 67.
Heinse, J. J. W., 7.
Hemsterhuys, T., 19.
Herder, J. G., 6, 12, 30.
Hertz, H., 100.
Hofmannsthal, H. von, 28, 43, 87, 88, 120, 131, 132, 140, 141—190.
Hoffmann, E. Th. A., 12, 40, 189.
Hooft, P. C., 111, 113.
Hölderlin, J. C. T., 133, 182.
Hugo, V., 41, 49, 50, 72, 112, 143.

Ibsen, H., 94, 103.
Ingemann, B. S., 96, 98, 102, 107.

Jacobi, F. H., 7.
Jacobsen, J. P., 88, 105—111, 134.
Jacopo von Lentino, 64, 65.
Jean Paul Friedrich Richter, 133, 189.
Young, E., 12, 30.

Kasteele, P. L. van de, 111.
Keats, J., 32, 35—40, 87, 106, 113, 143, 147, 148, 158, 171, 181.
Keller, G., 189
Kleist, H. von, 89.
Kloos, W., 112, 113, 114, 116—121, 128, 134.
Klopstock, F. G., 5, 6, 71, 90, 133.

Laforgue, J., 62.
Lamartine, A. de, 49, 50, 76.
Lechter, M., 137.
Leconte de Lisle, Ch. M., 51, 75, 76.
Leigh Hunt, J., 35, 113.
Lenau, N., 133.
Lennep, W. van, 113.
Leopardi, G., 72—77.
Lessing, G. E., 6, 90.
Lewis, M. G., 33.
Lieder, W. R., 134.
Ludwig, O., 155.

Macpherson, J., 30, 48, 71, 111.
Maeterlinck, M., 27, 41, 45, 48, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 84, 85, 138, 144, 158, 159, 164, 168, 169, 170, 180, 181,
Mahler, G., 132.
Mallarmé, S., 58, 60, 62, 63, 80, 134, 137, 144.
Manet, E., 58.
Manzoni, A., 50, 72.
Mersewin, 5.
Meyer, C. F., 133.
Michel Angelo Buonarotti, 36, 70, 106, 115, 157.
Miller, J. M., 7, 111.
Milton, J., 30.
Minnelyrik, 2, 3, 4, 5, 27, 39, 64, 65, 66, 67, 74, 103, 111, 156, 178.
Monti, V., 71.
Morris, W., 41, 63, 141.
Motte Fouqué, F. de la, 189.
Møller, P. M., 102.
Mörike, E., 133, 189.
Multatuli, 112.
Musset, A. de, 48, 49, 50, 76, 138, 139, 143.

Nerval, G. de, 50.
Nietzsche, Fr., 82, 143.
Novalis, 11, 13—28, 30, 34, 35, 37, 50, 59, 69, 91, 93, 96, 104, 115, 125, 130, 132, 135, 136, 137, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 151, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 175, 178, 179, 180, 181, 183, 184.

Oltmans, J. F., 111.
Otway, Th., 179, 185, 186, 187, 188.
Oehlenschläger, A,. 91—97, 102, 105.

Paludan—Müller, F., 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105.
Parazelsus, 5.
Parini, G., 71.
Percy, Th., 30, 33.
Perk, J., 112—116, 118.
Petrarca, F., 9, 29, 39, 47, 68—71, 111, 157.
Pier della Vigne, 64.
Platen, A. von, 133.
Plato, 4, 5, 32, 67, 68, 70.
Plejaden, 47.
Potgieter, E. J., 112, 113.
Prati, G., 76.
Präraphaeliten, 32, 36—43, 58, 79, 106, 113, 121, 131, 137, 138, 143, 155.
Pulci, L., 1, 70.

Régnier, H. de, 134.
Rilke, R. M., 105.

Rimbaud, A., 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 80, 134, 148.
Roland Holst—van der Schalk, H., 125—128.
Rossetti, D. G., 12, 36—42, 74, 87, 129, 134, 156.
Rousseau, J. J., 6, 31, 47, 90.
Ruysbroec, J. van, 5.

Savonorola, J., 69, 70.
Saxo, 89.
Scott, W., 7, 30, 33, 111.
Schack von Staffeldt, A. W., 97, 102, 103, 105.
Schelling, F. W. J., 19, 34, 77, 91, 166.
Schiller, Fr. von, 12, 39, 133, 189.
Schlegel, A. W. von, 6, 7, 15, 27, 33, 50, 91, 130, 134.
Schlegel, Fr. von, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14, 15, 20, 21, 27, 33, 56, 91, 96, 130, 136, 155, 176.
Schleiermacher, Fr., 8.
Sealsfield, Ch., 189.
Shakespeare, 6, 9, 29, 33, 39, 50, 62, 90, 94, 115, 134, 155, 180, 181.
Shelley, P. B., 34, 35, 40, 41, 77, 115, 119, 124, 125, 141, 166, 171.
Sophokles, 179, 182, 183.
Sordello, 64.
Spenser, E., 29.
Staël de—Necker, G., 50.
Steffens, H., 91.
Stifter, A., 189.
Strausz, R., 132.
Suso, H., 5.
Swarth, H., 128.
Swedenborg, E. von, 170.
Swinburne, A. Ch., 40, 41, 42, 87, 134, 175, 181.
Symbolisten, 28, 35, 42, 50, 55, 57—64, 69, 80, 125, 131, 132, 140, 141, 155, 156, 162.

Tasso, T., 71.
Tauler, J., 5.
Thomas à Kempis, 5.
Thompson, F., 168.
Thomson, J., 30.
Tieck, L., 1, 11, 12, 13, 56, 189.
Tollens, H., 111.

Verhaeren, E., 61, 62, 134, 141.
Verlaine, P., 42, 48, 50, 55—58, 77, 134, 135, 137.
Verwey, A., 112, 113, 119, 120, 134, 138.
Vigny, A. de, 51, 55, 76.
Villiers de l'Isle—Adam, P. A. M., 48, 59, 61, 62.
Voltaire, F. M. A. de, 90.
Vondel, J. van den, 113.

Wackenroder, W. H., 11, 12, 13.
Wagner, R., 8, 20, 58, 61, 79, 132, 155, 179.
Walpole, H., 33.
Wessel, J. H., 90.
Wieland, Ch. M., 90.
Winther, Chr., 95, 101, 102, 103, 104, 109.
Wolfskehl, K., 136.
Wordsworth, W., 30, 31, 32, 131, 163.

Zola, E., 128.

LIBRARY
NOV
28
1917
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
764
T56

Thomese, Ika A
Romantik und Neuromantik

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 09 27 07 09 028 0